El arte de reescribir

Pulir el diamante narrativo

(novela, cuento, artículo, ensayo)

Silvia Adela Kohan

Guías + del escritor

ALBA

Índice

Cubierta

Dedicatoria

Sobre el KIT de corrección y reescritura

Primera parte

1. Revisamos para ver aquello que no vimos durante la escritura
2. Un tiempo para todo
3. Predisponerse con conocimiento de causa
4. El lector externo
5. Localizar los baches
6. Leer como escritor
7. El primer acercamiento emocional
8. Revisa e identifica
9. Corrige, reescribe
10. Si la voz narrativa decae
11. Si los personajes no tienen vida propia
12. Si la información está mal dosificada
13. Si los diálogos no son diálogos
14. Si las escenas están desangeladas
15. La arquitectura narrativa
16. Si falla la trama
17. Si no se percibe el hilo conductor
18. Si los capítulos son endebles
19. El orden temporal también determina la trama

19. El orden temporal también determina la trama
20. Si en lugar de un tema tienes una anécdota
21. La acción
22. Los lazos de la tensión con otros componentes
23. Del conflicto y el clímax
24. De los indicios
25. Reforzar el misterio: el dato escondido
26. Reforzar la sorpresa: el *macguffin*
27. De los puntos de giro
28. Si el inicio del relato no provoca el deseo de seguir
29. Si el final no ilumina lo anterior
30. Si la ambientación falla y la descripción empobrece el relato
31. Lenguaje y atmósfera
32. Si el relato no está bien articulado
33. Si la unidad no hace la fuerza

Segunda parte
34. Si el lenguaje falla, si no se perfila el estilo
35. La gramática a tu servicio
36. Los párrafos agrupan y conectan, pero son independientes
37. Las frases en el párrafo
38. Las culpables pueden ser las frases
39. Las que cuentan son las palabras
40. La palabra clave
41. La disposición armónica
42. Los sustantivos
43. Los vapuleados adjetivos
44. Usos del verbo
45. El vapuleado gerundio
46. El infinitivo
47. El participio

48. La reiteración permitida
49. Clichés, tópicos y estereotipos
50. Si las conexiones brillan por su ausencia
51. Los indicadores temporales
52. Los enlaces entre las frases
53. La técnica de la amplificación
54. Si los signos de puntuación no señalan el rumbo
55. La presentación

Créditos

Alba Editorial

SILVIA ADELA KOHAN

El arte de reescribir

Pulir el diamante narrativo
(novela, cuento, artículo, ensayo)

ALBA

Hacer que el lector desee copiar los libros de uno.

Sobre el KIT de corrección y reescritura

Mientras que en la vida no podemos volver atrás, la escritura proporciona la placentera facultad de rehacer lo hecho, nos permite retroceder y remediar los errores cometidos.

Tras la primera versión, nos disponemos a corregir. No distinguimos cuáles son los fallos. O los distinguimos, pero no damos con el camino acertado para solucionarlos. Al escribirla, la historia nos resultaba emocionante, pero al releerla nos resulta insulsa y no sabemos cómo mejorarla. ¿Qué hacer? No hay fórmulas fijas, pero hay diversos caminos. Escoge el más estimulante para ti y lánzate.

A continuación te propongo un kit de herramientas para la autocorrección. En estas páginas consigno los *Problemas* que pueden afectar a tu relato y las *Claves* para solucionarlos + *Causas* y *Razones* + *Respuestas* de escritores conocidos + *Ejemplos* prácticos de cada tema y de informes editoriales + *Ejercicios* para la reescritura: qué y cómo reescribir.

Provienen de los fallos inventariados en los cientos de novelas, ensayos y cuentos impublicables recibidos en el equipo de revisión de Grafein, en agencias literarias, en editoriales. Responden al proceso interno del escritor (corriges bien si conectas con tu mundo auténtico) y a las estrategias para mejorar estructura y estilo.

Puesto que escribir provoca el deseo de publicar, contemplan los errores que impiden que ese deseo se cumpla.

Escribir es un acto de vida siempre. Reescribir es un acto de supervivencia si lo haces desde lo más hondo de tu verdad.

Saber corregir consiste también en volver a conectar con nuestra voz más placentera y permitirle que nos indique qué falta y qué sobra, qué hacer y qué no hacer.

Una vez que hayas trabajado con este libro, espero con gusto tus comentarios y preguntas:

silviaadelakohan@grafein.jazztel.es / www.grafein.org

Primera parte

No sacrifiques la sinceridad literaria a nada. Ni a la política ni al triunfo. Escribe (y reescribe) para ese otro, silencioso e implacable, que llevamos dentro y no es posible engañar.

JUAN CARLOS ONETTI

Necesito veintiún días para escribir mis novelas, y el resto del año para corregirlas: sesenta veces corrijo cada una de ellas.

FRED VARGAS

1. Revisamos para ver aquello que no vimos durante la escritura

Colocas el punto final. Dejas pasar unos días. Lo relees. Algo falla. Es raro que la primera versión de un texto se revele como la mejor. El proceso de corrección puede conducir a la reescritura o a la papelera. Ambas decisiones son válidas, deben ser tenidas en cuenta y deben ser acertadas. Da buenos resultados alejarse del texto cuando sabes que le falta algo, pero no sabes qué. Te alejas de él, pero lo tienes presente mientras haces otras cosas hasta que, cuando menos te lo esperas, escuchas una frase al pasar y das con la respuesta.

Entonces, relájate, encara la revisión con alegría, como si fueras al encuentro contigo mismo frente al espejo a fin de mejorar tu atuendo. El riesgo sería autoengañarse. Es así como más de un tallerista llega y nos cuenta de qué trata su relato, lo lee, y se desilusiona al ver que no percibimos el argumento del que habló, la intensidad no es la que él creía ni mantiene el suspense como suponía, pero igualmente lo sigue defendiendo, intenta justificar lo que no está o lo que no se entiende. ¿Qué ha pasado? Se ha enamorado de su retoño, y como dicen que el amor es ciego…

En el otro extremo, están los que en lugar de cortar, desplazar, recomponer, prefieren reescribir todo nuevamente a partir de la misma idea, sin consultar la primera versión. Empiezan por una reescritura mental, en la que a menudo no se permiten llegar a la pantalla o al papel hasta que no despejan todas sus dudas.

Es un tema con muchas aristas. Otro riesgo es corregir demasiado. Puede que el texto pierda la espontaneidad originaria cuando le quitamos al

cuento, a la novela, al ensayo, esos sedimentos que tal vez contienen lo verdadero. Si eliminas sedimentos y te quedan dudas, continúa con la tijera pero guarda esos restos, no los releas hasta acabar la corrección, más adelante verás si los incorporas o no.

De todos modos, mientras la libertad interior –que se puede traducir como talento– nos enseña a escribir, las técnicas nos enseñan a reescribir para que luzca el diamante narrativo. En eso estamos.

La reescritura puede ser infinita y casi infinitos son los aspectos que se pueden corregir. ¿De qué depende que un relato atrape al lector? ¿Cuándo se considera que un relato es bueno? ¿Cuántas reescrituras son necesarias para darlo por acabado y mandarlo a un concurso o a una editorial? Los clásicos supieron escribir con la voz propia, la claridad y la precisión necesarias para que los lectores recomendasen sus libros de generación en generación, por eso son clásicos. Supieron corregir y reescribir sin concesiones.

Ya sea en la ficción o la no ficción, ¿has contado tu verdad sin temor a manifestarla tal cual la sientes? El secreto está en escribir la historia que queremos contar –nuestra verdad– con un lenguaje propio y en asegurarnos de que las palabras son las acertadas: necesarias, exactas, sugerentes, conectadas..., y de que no estamos repitiendo los caminos que ya recorrieron otros.

Difícilmente se consigue todo en la primera escritura. De ahí que debas disponerte a comprobar los posibles errores, a mejorar el texto, y en consecuencia a destilar tus ideas, tus palabras, tu voz, y a comprobar los fallos y los logros con las antenas preparadas para ello.

La clave está en saber cómo abordarla y crear tu propio sistema. Lee con atención cada punto de los que siguen en este libro y escoge el que tu instinto narrativo te dicte para iniciar la ruta. ¿Amplificar? ¿Diseccionar? ¿Rehacer? Para Flaubert, el talento tenía una buena dosis de paciencia: reescribió *Madame Bovary* cientos de veces, buscaba la frase exacta, aunque en otros libros se sabe que corrigió en exceso. Para Faulkner, la estructura engrandecía o empobrecía los temas. Las pruebas de galera que

le enviaba a Proust su editor de Gallimard acababan cubiertas de anotaciones y agregados; como si a sus recuerdos se les superpusiera siempre otro, o sea, al texto original se le superpusiera siempre otro. Para Tolstói, efectuar una corrección de pruebas significaba enriquecerla, hacía crecer tanto el original que desesperaba a los editores (como aquel pintor que cuando sus cuadros ya estaban colgados en el museo iba con un pincel y controlando que nadie lo viera los retocaba). De hecho, una vez que encuentras tu sistema, reescribir es un placer. A medida que recompones el texto, recompones tus ideas, asoman frases que no salieron en la primera escritura, el mismo texto te revela ahora cosas de ti que no sabías, te da respuestas, te reconcilia contigo: te consideras capaz. ¿Tal vez era este placer el que impulsaba en realidad a Flaubert, a Tolstói, al pintor que iba a escondidas al museo? Los resultados son dignos de ser tenidos en cuenta.

✎ **Atención:** En todos los casos, escribamos lo que escribamos, es esencial expresarse con claridad. Claridad en la historia («qué decimos») para consignar nuestro punto de vista, si es posible conectado con los sentimientos y los afectos. Claridad en el discurso («cómo lo decimos»), rechazar el rebuscamiento, el desorden y la verborragia. Podría ser una primera premisa, pero hay más...

2. Un tiempo para todo

¿Cuándo iniciar la revisión?

Escuchemos a Raymond Carver:

> No me gusta dejar mi relato así como está. Prefiero retomar una historia después de haberla escrito y continuar trabajando, cambiando. Reescribir me gusta mucho. Pienso que no soy por naturaleza un tipo espontáneo, pero sé perfectamente que rever una historia cuando he acabado de escribirla es algo que me resulta natural y me gusta mucho hacer. Hay una razón: la revisión me guía forzosamente al centro, hacia el verdadero argumento de la historia. Porque se trata de un proceso, no de una realidad bien definida.
>
> Antes pensaba que la razón de todo este trabajo podía ser corregir defectos o problemas referidos a mis personajes. Pero ahora sé que no es así... incluso me siento en la feliz posición de quien puede conseguir una historia mejor de lo que fue al inicio. Al menos, lo espero. Pero, créanme, es difícil encontrar un texto narrativo o una poesía –mía o de cualquier otro– que no pueda ser mejorada en algún sentido si se deja reposar un tiempo.

En efecto, ya sea un relato de ficción o de no ficción, es poco recomendable intentar mejorar errores durante el proceso de su producción, hacerlo puede provocarte el bloqueo. Esto no significa que tengas que esperar a acabar el relato o el capítulo para cambiar lo que salte a la vista, pero la idea es que ambas operaciones no se superpongan. No interrumpas la pulsión para controlar si lo estás haciendo bien. No es conveniente por una cuestión biológica: la escritura y la corrección forman parte de procesos regulados por redes neuronales distintas. En suma, en un tiempo te dispones a escribir y en otro te dispones a revisar y reescribir. Intenta que pasen días o semanas entre la escritura del primer borrador y la revisión. Es decir, primero se produce, se inventa, se sigue el instinto, la pulsión de decir, de contar, de argumentar, según sea el caso; luego se corrige. Ambos son procesos creativos.

Poner distancia de por medio para poder contemplarlo con perspectiva. Lo alejamos del juicio para mirarlo después con una mirada distinta. Mientras, ocúpate de otras cosas y sepárate emocionalmente de tu borrador. Después podrás «darte cuenta» y recortar o cambiar sin pena. Incluso podría ser que, al releer el texto días después, descubras que un personaje, al que habías visto como el primer amor de la protagonista, sea en realidad su hermano.

Cuentan que Tiziano, una vez que acababa un cuadro, colocaba el lienzo de cara a la pared y tiempo más tarde lo retocaba, operación que realizaba más de una vez. Giuseppe Verdi reescribió su ópera *Macbeth* veinte años después de su puesta en escena.

Recuerda que el escritor se hace también reescribiendo, la clave está en hacerlo en el momento preciso, saber cuáles son los errores más y menos comunes, entender qué consecuencias provocan en el conjunto.

3. Predisponerse con conocimiento de causa

Podemos hablar de una reflexión anterior y otra posterior a la escritura del texto.

La anterior es la prolongada elaboración mental, que puede resultar paralizante para unos y fructífera para otros. Italo Calvino la parodia en *Seis propuestas para el próximo milenio,* contando un relato chino en el que de tanto elaborar la idea al artista le resultó perfecta su obra:

> Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto.

Hay quien empieza a escribir tras mucho tiempo de tomar notas de diversas observaciones y ocurrencias, cuando empieza ya tiene la arquitectura delimitada. Así me decía hace tiempo que lo hacía Juan Villoro, que tenía clara su meta:

> Luego, es muy importante el sentido que se ha de tener de lo que se cuenta, la conciencia de lo que se hace. No creo en el escritor espontáneo, naíf, ingenuo. La ingenuidad, a estas alturas de la película, suele ser simplonería. Me gusta contar con naturalidad fábulas complejas. Para que sea buena, la historia no tiene solo que entretener, tiene que emocionar, perturbar, apasionar. Así que reescribo mucho, soy paciente, puedo aburrir a una cuartilla. Sigo al pie de la letra la consigna de Conrad: jamás pases a la línea siguiente hasta no estar plenamente convencido de la que acabas de escribir. Escribir y reescribir. Sin corrección no hay estilo.

Todos los buenos escritores confiesan que corrigen mucho. Sin embargo, corregir no es igual para todos. Y a medida que escuchamos distintas

experiencias, lo comprobamos.

La reflexión posterior, realizada durante las lecturas siguientes a la primera escritura, es el tiempo de la reescritura.

Cuando acabamos la primera escritura, experimentamos el placer de haber materializado un deseo: el de darle forma a una idea o a una imagen que nos habita. A continuación, queremos comprobar si coincide nuestra idea con el texto. Con este objetivo hacemos una primera y ansiosa lectura. Las consecuencias de esta primera lectura son variadas, señala con una cruz la frase que creas acertada:

· Me fascina lo que he escrito.
· Lo rechazo pensando que no vale nada.
· Considero que hay partes mejores que otras.
· Voy inmediatamente a buscar la opinión (la aprobación) de los que quieran leerlo.
· Entiendo que es una primera escritura pendiente de revisión y cambios, que seguramente me lleva a la segunda escritura.

Por supuesto que la frase acertada es la última. Sencilla y clara. Pero ¿cómo la abordamos?

Me dice una voz interior: «No hay una sola manera de reescribir, así como no hay una fórmula para narrar ni una sola respuesta para una pregunta».

En principio, escribe y escribe hasta que vuelva a surgir tu impulso inicial, aquel que te provocó el deseo de escribir el primer borrador, este que ahora te dispones a corregir.

✎ **Atención:** Reemplaza el esfuerzo de corregir por la ilusión de encontrar pistas. Recupera tu voz natural y lee con la actitud del cazador que va a la búsqueda de detalles, imágenes, alguna escena, incidentes, pistas al fin que encierran posibilidades. Uno de los caminos que conduce a buen puerto es iniciar la reescritura como una búsqueda de pormenores evocadores. *Por ejemplo,* una maleta que lleva en la mano el protagonista podría sugerir que guarda en su

interior el misterio del que carece la historia. O asocias un detalle en la descripción de un ambiente y notas que allí puede ocurrir algo que no habías notado en la primera escritura.

4. El lector externo

Mientras tanto, si eres principiante, elige a una persona para que sea tu lector inteligente. Sin embargo, si ya tienes experiencia, intenta ser tu propio lector. Desdóblate y que te guíen tus escritores preferidos. Como dice Martin Amis, vuelve a mirar continuamente lo que has escrito tratando de descubrir cada vez algo nuevo.

En principio, querrás saber si se entiende y si realmente lo que cuentas está contado de la mejor manera posible.

¿Cómo confiar en un lector externo?

Necesitas alguien que haya leído mucho (si él o ella también escribe, mejor) y que sea una persona constructiva, crítica y muy sincera. No es válido un amigo o un pariente que no escribe y al que todo lo que tú produces le parece fantástico. Ni tampoco lo contrario, el que ejerce una crítica excesiva que al final resulta destructiva. Ni el que escribe y quiere que tú corrijas a su imagen y semejanza, que apliques las ideas o los mecanismos que prioriza él.

✎ **Atención:** Entrégale una lista de tus dudas. Intenta que no te responda con un simple «sí» o «no», sino con propuestas para mejorar tu texto. Ese lector (o mejor: lectores) no debería detenerse para entender qué has querido decir, así sea una novela, un cuento, un artículo de no ficción o un prospecto. Lo que para ti es evidente, puede que para él o ella no lo sea. Una vez que recibas los comentarios, tal vez más de una opinión, pregúntate cómo haces la criba y prepárate para iniciar «tu» revisión.

Así como Horacio Quiroga aconsejaba: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas», sugiero: «No empieces a reescribir sin saber desde la primera palabra adónde vas».

5. Localizar los baches

Empecemos escuchando a un escritor consagrado que tuvo que peregrinar por las editoriales de medio mundo durante años hasta que llegó el éxito y que todavía le teme al rechazo y corrige. Se trata de António Lobo Antunes:

> Nunca me quedo tranquilo hasta que Tom[su editor] me da su opinión, porque uno nunca sabe. Es mejor que no te quedes satisfecho porque la insatisfacción te obliga a trabajar más. Creo que los escritores en general no trabajan mucho sus libros, no los corrigen. Y es una lástima porque a veces es cuestión de una sola palabra, pero una palabra que puede ser fundamental. A veces estoy leyendo a otros escritores, buenos escritores, y me dan ganas de ponerme a corregir su novela, no son correcciones importantes, pero el libro mejoraría mucho si las hicieran. Quizá piensan que lo saben ya todo, y eso me asombra.

Una de las claves es localizar los «baches» y conocer a fondo las vías y las opciones para su reparación; los motivos y los modos de operar con las ideas, la voz, las palabras, la arquitectura narrativa, los vicios más comunes, lo que no hay que hacer, las claves, forman parte de este kit integral de herramientas: las palabras, el tono y la arquitectura narrativa.

Por otra parte, para localizar los baches se necesita estar dispuestos a admitir que podemos equivocarnos. Y no nos consolemos con que los concursos están amañados (aunque muchos lo están, es sabido) y por eso no los ganamos, sino que busquemos las razones por las cuales podemos haber perdido.

Escuchemos a Oscar Wilde:

> Para ser escritor se necesitan dos cosas: tener algo que decir y decirlo.

Tener algo que decir depende de ti, de ser sincero con tus necesidades y tus

convicciones. Decirlo de modo especial, claro y contundente será el resultado de las reescrituras que hagan falta para ello. Los requisitos debería imponerlos la misma novela. Tienes que precisar el propósito de tu libro: captar la diferencia entre lo que has querido escribir y lo que has escrito.

Aleja el autoengaño, que tranquiliza pero no ayuda. Confía en que serás capaz de enfrentarte a los fallos y transformarlos. Ejercita la tolerancia. Tolera tus frustraciones y conviértelas en propuestas de trabajo. Tolera las críticas negativas y tómalas como señales o ideas para mejorar. Y admite con convicción tus aciertos.

No dudes de que toda historia, en sus muchas posibilidades para ser contada, siempre tiene predestinada una que, entre todas, sería la mejor, aquella en la que encuentra su grado más alto de eficacia, de emoción, de expresividad. Y que solo tu voz más auténtica será capaz de dar con ella.

El aporte de Jean Guénot:

> El desarrollo de una escritura se construye con los ojos y los oídos tanto como con la pluma. Saber releer en frío una prosa de la que se es autor es mejorarla en cadencia, en tono, en presencia y en matiz. Tal es el logro profesional más raro y más conseguido. Hacer un recorrido quitando adverbios y calificativos, esto enseña; a veces, enseña sin herir demasiado el amor propio.

Un dato: Lev Tolstói escribió doce versiones del primer capítulo de *Iván Ilich*. Otros, como él, aconsejan que cuando percibes que algo falla lo reescribas memorizando esa parte, sin leer la versión anterior. Es una de tantas opciones.

6. Leer como escritor

La consigna es leer como escritor tanto tu propio texto como los de tus escritores preferidos. Veamos.

En principio, lee tu propio texto para asegurarte de que has creado un mundo propio y de que has sabido mostrarlo. Repito: un mundo propio, condición esencial. Si te quedan dudas y tienes que replanteártelo, escucha a Federico Fellini, que nos sintetiza su método en una entrevista titulada significativamente «La dulce visión»; si bien lo hace como cineasta, es muy ilustrativo para el escritor:

> Si tengo que identificar una estética, o más bien una brújula, un criterio, un itinerario psicológico, no va conmigo aceptar las cosas tal como son, dándoles un mínimo de expresión y sentimiento recurriendo solamente a la luz o a las correspondientes distancias focales.
>
> Soy incapaz de renunciar a la necesidad de crear un mundo como si debiera tener vida propia, una creación completa, llevada a cabo al detalle y con una atención casi maniática, con un rigor científico, no solo expresivo. Pesos, volúmenes, colores. Y dado que ya lo he creado, siento la curiosidad de contarlo con mi cámara de cine.

Es decir, con un movimiento, lo crea; con el siguiente, lo muestra.

A la vez, lee como escritor a tus escritores preferidos. Los buenos escritores saben que los temas son los mismos de siempre, unos pocos temas. Puesto que se repiten en la vida, se repiten en la literatura. Lo que han sabido es buscar un tratamiento distinto, desde una mirada única, la suya. Se aprende a escribir y a reescribir leyendo, *consulta* tus dudas con ellos: lee a fondo, entre líneas, a tus escritores más admirados y toma nota, no para detenerte en el tema, sino en cómo han escrito ese tema; no para imitarlos, sino para constatar aciertos.

Ahora le paso la palabra a García Márquez para que te cuente el inicio de su proceso:

> El descubrimiento de Juan Rulfo como el de Franz Kafka será sin duda un capítulo esencial de mis memorias. Yo había llegado a México el mismo día en que Ernest Hemingway se dio el tiro de muerte, el 2 de julio de 1961, y no había leído los libros de Juan Rulfo.
>
> Conocía bien a los autores buenos y malos que hubieran podido enseñarme el camino, y sin embargo me sentía girando en círculos concéntricos. No me consideraba agotado. Al contrario: sentía que aún me quedaban muchos libros pendientes, pero no concebía un mundo convincente y poético de escribir. En ésas estaba, cuando Álvaro Mutis subió a grandes zancadas los siete pisos de mi casa con un paquete de libros, separó del montón el más pequeño y corto, y me dijo muerto de risa: «¡Lea esa vaina, carajo, para que aprenda!». Era *Pedro Páramo.*
>
> Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leía *La metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá casi diez años atrás, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El llano en llamas,* y el asombro permaneció intacto. Mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada: *La herencia de Matilde Arcángel.* El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores.
>
> No había acabado de escapar al deslumbramiento, cuando alguien le dijo a Carlos Velo que yo era capaz de recitar de memoria párrafos completos de *Pedro Páramo.* La verdad iba más lejos: podía recitar el libro completo, al derecho y al revés, sin una falla apreciable, y podía decir en qué página de mi edición se encontraba cada episodio, y no había un solo rasgo del carácter de un personaje que no conociera a fondo.

También Antonio Muñoz Molina nos aporta su experiencia:

> A Onetti lo he interiorizado tanto que hay ritmos y cosas que surgen de él. En él me gusta mucho el propio acto de escribir como generador del relato. Tú empiezas a escribir y eso te va llevando a algo. En Onetti hay como una cosa titubeante, siempre rozando posibilidades para ver por dónde se va a salir. En Onetti igual que en Faulkner, el acto de contar está en el relato mismo y las historias no surgen mágicamente, alguien las cuenta.

Y, por fin, del número 13 de *Puro cuento* –una revista argentina de los años setenta–, tomo unos fragmentos de la entrevista que le hizo Mempo Giardinelli a Osvaldo Soriano:

> M. P.: Antes de escribir tu primera novela, recuerdo que juntabas materiales sobre el Gordo y el Flaco mientras buscabas una forma narrativa que estaba indefinida. ¿Cuáles eran tus modelos narrativos de entonces?
>
> O. S.: Mientras lo buscaba, cuando lo contaba en el bar, en la caminata, en el café o en la redacción, yo no tenía modelo narrativo, y por eso hablaba de esa historia y no la escribía. No

sabía qué debía hacer. El descubrimiento, y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura, fue *El largo adiós*, de Chandler. Hasta ese libro todo para mí era imposible, todo nebulosa. Fíjate que lo único que sería hoy capaz de reivindicar de lo que hago, defendiéndome como gato panza arriba, son los diálogos. Diría que creo que no están tan mal. Y en aquel tiempo yo era incapaz de escribir un diálogo que fuera creíble, que sonara a tal; fue Chandler quien me abrió ese mundo. Para mí, aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós*, se me abrió el mundo. Ahí encontré la manera de contar ese material de *Triste, solitario y final* con el que antes los abrumaba a ustedes en los bares.

[…]

M. P.: ¿Y Borges, Bioy, Cortázar?

O. S.: Bueno, Borges me pareció siempre tan gigantesco que no cuenta siquiera como modelo. Es tan inalcanzable, Borges, que no parece terráqueo.

M. P.: Tu escritura está muy lejos de la de Borges. ¿Ha sido adrede, una forma de pelea, de parricidio, de distanciamiento?

O. S.: Sí, en cierto modo. Nunca me hubiera propuesto adjetivar como Borges. Por ejemplo. Además, creo que eso ha sido la tumba de generaciones de escritores. Y lo advertís en cualquier librería de viejo: abrís un libro al azar y encontrás los adjetivos de Borges, pero mal puestos. ¿Por qué? Porque no es de esta tierra. Hay gente que no se dio cuenta, pero con Borges y con Cortázar muchos han cavado su tumba.

M. P.: ¿Y qué te pasó a vos con Cortázar?

O. S.: Yo estuve muy influenciado por él, pero supe salir a tiempo. Luego lo conocí personalmente. Y jamás se me ocurrió volver a intentar un cuento con semejante modelo al lado.

M. P.: ¿Qué otros cuentos mencionarías?

O. S.: «Bola de sebo», sin duda. Y «El socio de Tennessee», de Bret Harte. Es un cuento imperfecto, de 1850, de alguien que, un poco como yo, no tenía una categoría literaria, pero ¡qué gigantesco cuento! La entrada de ese socio en el tribunal, no me la olvidaré jamás... Y «Los bandidos de Poker Flat», qué bárbaro... Harte era otro escritor muy despreciado hasta que lo legitimó Borges en aquel maravilloso prólogo.

Entonces, una vez que sepas casi de memoria cómo habría escrito uno de tus escritores preferidos ese relato tuyo que no acaba de convencerte, es posible que encuentres las razones o un camino. Hazte preguntas, ¿habría hecho él o ella una descripción tan larga?, ¿habría empezado por esa frase o por otra que está varios párrafos más adelante?, ¿dónde radica el aspecto de su narración que tanto te atrae? Ya ves cómo consiguió Muñoz Molina captar una mirada o Soriano escribir diálogos y saber qué hacer y qué no, entre tantos otros.

Un ejemplo en la práctica: En *El buen soldado*, de Ford Madox Ford, encontramos ecos de la ficción de Conrad y de la de Henry James en los

personajes que viven pendientes de observarse y analizarse. Ford dijo de James que «retrataba una sociedad acomodada, materialista, debilitada y abocada al desastre, en una inmensa y crecientemente trágica galería de cuadros» y que su novela «iría más allá y supondría el cuadro final en esa tradición y el golpe de gracia a ese mundo y a esa clase social».

Resulta que un tallerista soñó con un cocodrilo que quería cuidar de su hijo e ir al supermercado como los humanos, y si bien ese sueño contenía ricos elementos temáticos, el relato que escribió nos dejó indiferentes, el tratamiento era pobre. Nos abocamos a la tarea de imaginar y a escribir cómo habrían contado el sueño los escritores que cada compañero del taller propuso: Italo Calvino, Marguerite Duras, Amélie Nothomb, James Salter, y hasta Quino... El autor del sueño eligió a Eduardo Galeano y escuchando los textos resultantes supo por dónde debía retomar su camino. La decisión final la tendrían la historia narrada y el sentido que el autor le quisiera dar, para el cual seguramente había una sola manera de contarla: la mejor.

7. El primer acercamiento emocional

Damos por terminada la novela o un ensayo o un cuento, qué emoción.

Ahora viene la parte más comprometida del proceso: evaluar lo que hemos hecho bien y rechazar lo que hemos hecho mal. En cualquier caso, valora tu trabajo, cree en él y analízalo desde ese lugar. Tómalo como un compromiso contigo mismo. Es aconsejable elegir un momento y un lugar propicios en los que te puedas concentrar, acercarte con cautela al texto, destilar el texto con criterio y con sinceridad:

Reconoce. «Siente» y recrea internamente el tipo de relato que has querido escribir. Compáralo con el que has escrito.

Pregúntate. Las preguntas ofrecen puertas (o al menos, ventanas). Entre otras: ¿He contado eso que realmente me importa?

He comprobado que los que me presentan un relato mal escrito no se han interrogado durante ni después de darlo por acabado. Por consiguiente, propongo a lo largo de este libro una serie de preguntas clave («Pregúntate»).

Comprende que el lenguaje debe estar articulado como expresión del pensamiento y la imaginación. Estarás de acuerdo conmigo: contar algo es fácil, lo difícil es hacerlo con nuestras palabras, y más aún por escrito. Pero es factible que si de entrada tenías solo una idea vaga, a medida que seguías escribiendo te has aproximado al lenguaje con el que te identificas. A menos que te haya pasado lo que a muchos: pretenden escribir sobre lo que creen que va a tener éxito y acaban contando algo que no conocen a fondo, que no es producto de su sufrimiento o su goce,

ni de sus palabras, y acaban agotados.

Cada apunte de los que aquí van numerados contempla estas cuestiones. Cada uno contiene un recurso, una estrategia, un truco, sin olvidar que no hay reglas ni recetas, cada cual usa las herramientas a su modo y, respetando su propio proyecto y su propio proceso, las puede utilizar con miras a la fluidez, la claridad y el estilo.

Ahora es el momento de asegurarte de qué has querido hablar y de si lo has conseguido.

Un buen ejercicio para comprobar de qué has hablado (se puede hacer al iniciar la escritura o al abordar la revisión) es sintetizar la idea central del conjunto, ya sea un libro completo, un párrafo o, mejor aún, una frase. Haz la prueba. Esta idea condensada te permitirá avanzar después en la reescritura sin perder de vista el eje central del relato, así sea un capítulo, un cuento, un artículo de no ficción. *Por ejemplo*, una idea motriz condensada en una frase podría ser: «La sociedad provinciana puede aniquilar el espíritu libre de una mujer casada». Ésta corresponde tanto a *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín» como a *Madame Bovary* de Flaubert. Sin embargo, para *Madame Bovary* también es esta otra: «Una mujer cree que la vida es como la que lee en las novelas románticas, choca con la realidad y acaba suicidándose». La frase depende de la mirada de los hechos, que determina el inicio, el nudo y el desenlace de la novela, útil como motor de la escritura y de la reescritura. Podemos hacer lo mismo en un ensayo o en un texto más breve.

✎ **Atención:** Lee lo que está y no lo que imaginas que está.

Truco: Ayuda el hecho de leer nuestro texto como si hubiera sido escrito por otro.

No te apresures. Recorre el camino en tres etapas: revisar, corregir y reescribir. Vuelve atrás cuando lo creas necesario.

8. Revisa e identifica

Revisar es hacer una lectura delatora: denunciar zonas confusas, detenciones molestas, saltos inexplicables, reiteraciones innecesarias, falta de coherencia y más problemas que conducen a la reescritura.

Articula. Haz una lectura global de la red en su conjunto. En esta primera lectura, constatamos si hemos desarrollado la idea y registramos qué efecto nos provoca. Toma algunas notas de tus impresiones mientras lo haces, comprueba si percibes la progresión dramática y la unidad de efecto, además posiblemente del tono, las voces y la atmósfera general. No pierdas de vista el contexto, todo se anuda a él.

Marca. Numera. Subraya.

Desarticula. Explora ahora el funcionamiento de cada parte por separado. Explora los procedimientos de la construcción. Explora el lenguaje.

Guía de identificación del conjunto

Señala en el borrador completo los aspectos que hay que corregir, con las marcas que te resulten más cómodas para cada aspecto: subrayado, llaves, flechas, ojos, rayas, líneas onduladas, colores distintos.

Haz una lista de tus expectativas para ese texto.

Haz otra lista de los ingredientes esenciales. Puedes repartir las ideas en cuatro columnas: referentes al entorno (cuándo, dónde), referentes a los caracteres (quiénes: los sujetos de un ensayo, los personajes de una novela), referentes a las acciones y la situación (qué sucede, cómo sucede), referentes al lenguaje.

Traza el esquema de las informaciones, el orden en que se desarrolla el relato. Verifica cuáles están al principio, en el medio o al final y cómo se relacionan entre ellas. Contempla el «diseño» del conjunto.

Identifica las progresiones de la narración: en qué momento alcanza un pico de interés para el lector, de qué clase de interés se trata, cuándo es más bajo, cuándo se acumulan picos en el mismo momento.

Para este momento de la revisión propongo confeccionar una lista de palabras clave que condensen cada parte del relato y otra lista de sentimientos o estados para cada capítulo en el caso de ser una novela. Te darán una visión de la información y de la curva emotiva y verás si es la más apropiada.

Compara las escenas en el orden lógico en que ocurren en el argumento y en el cronológico, en el que las has contado.

Identifica los nudos, las causas, los efectos, las pistas.

Observa la unidad, la cohesión, la credibilidad.

Identifica efectos de estilo, efectos de sintaxis (ritmo, repeticiones, progresión lógica de los párrafos, concordancia de verbos).

Descansa dos o tres días y copia los inicios de cada capítulo. Léelos todos seguidos y observa si sugieren una curva con inicios de intensidad mayor y menor, si hay reiteraciones en la información, si en su conjunto llaman la atención.

A continuación, copia la primera página y la última, deberían mostrarte una transformación, un contraste y podrían constituir un conjunto narrativo.

Sigamos…

9. Corrige, reescribe

Relee las notas que has tomado durante los momentos de revisión y prepárate a analizar los componentes del relato, que corregirás y reescribirás en función del conjunto.

Escuchemos a Julio Cortázar:

> Los escritores inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir un tema que los ha conmovido, para conmover a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el que es capaz de superar esa primera etapa ingenua aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el relato es necesario un oficio de escritor para lograr ese clima que aísla al lector de todo lo que lo rodea y después vuelve a conectarse con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y esto es: los elementos formales y expresivos deben ajustarse, sin la menor concesión, a la índole del tema: deben darle su forma visual y auditiva más penetrante y original, deben fijarlo en su tiempo, en su ambiente y en su sentido primordial.

En realidad, una de las acepciones de «corrección» nos remite a penalización. Pero en un texto no hay nada «penalizable». De lo que se trata es de favorecer las zonas menos favorecidas. De llevar a cabo una serie de operaciones.

Una recomendación: Mejor que efectuar la corrección siguiendo la acepción de censura o reprobación, es hacerlo siguiendo la idea de transformación. Entre los pintores, los cambios de idea se denominan *pentimento,* palabra italiana que significa arrepentimiento. El artista pinta, cambia de idea y comienza de nuevo sobre lo anterior. Eso es finalmente reescribir: pintar sobre lo anterior.

Cada cual corrige a su modo, en un lugar y un momento favorables, con

los instrumentos preferidos. Luis Landero dice: «Primero escribo a mano con estilográfica de tinta negra. Corrijo en azul, luego en rojo y después en verde, también en lápiz. Se notan los estratos. Cada personaje tiene su cuaderno».

Cada cual se obsesiona más, o menos. Théophile Gautier contaba que a Balzac muchas veces una frase lo mantenía despierto una noche, «la apresaba, la recuperaba, la retorcía, la amasaba, la machacaba, la extendía, la cercenaba y escribía de cien maneras diferentes y, cosa bizarra, la forma necesaria, absoluta, no se presentaba más que después de agotar las formas aproximadas».

En cualquier caso, prueba, escribe sin censura, corrige sin censura. Si tienes claro qué es lo que tienes que mejorar y cómo, la corrección será un juego que te llevará al centro de ti mismo. Allí tienes que llegar.

Busca la claridad y la concisión, tu meta es comunicar con eficacia –ningún escritor experimentado lo olvida–. Lo tienes que comprobar sin concesiones.

Leer el texto en voz alta es una buena opción, te permitirá revisar su sonoridad, su fluidez, su ritmo, y podrás ajustar las frases, hacer más creíbles los diálogos.

Elimina y no sufras. Eliminar es una de las acciones ineludibles de un escritor que se precie. Te apena suprimir una frase, un personaje, una escena. Pero céntrate en el conjunto de la historia y eso que sobra, si no aporta nada, si no funciona, es menester eliminarlo. Como decíamos, la papelera también cumple una función activa en la vida del escritor. Encuentras una frase que consideras brillante. Te felicitas por haber logrado esa joya, la relees satisfecho. Hasta que percibes que no forma parte del conjunto, que su brillo no contribuye a resaltar la trama. O compruebas que la información reitera con otras palabras una información anterior. Y aunque te duela, estás obligado a eliminarla. Tachar es saludable, y tal vez el verdadero relato se esconda en la maraña.

Éste es el método de Jean Echenoz, el de la elipsis, que él llama el

escamoteo, y aquí nos cuenta cómo lo lleva a cabo:

> Cuando construyo una frase determinada, cuando trato de precisar lo que esa frase está encargada de decir, busco efectos de sonoridad. Tiene que bascular la frase, si uno se queda con lo que había planeado no acaba de cuajar. Hubo un momento en que el diálogo me parecía algo artificioso, demasiado fácil. Y decidí dinamitarlos e integrarlos en el texto sin escisiones.
>
> No escribo, construyo. No invento, elaboro. No imagino, me documento. Las primeras versiones nunca son las definitivas. Una vez acabada la novela, leo los capítulos y los vuelvo a empezar de cero. En mi caso, un libro solo comienza a parecerse a mi idea inicial a partir de la cuarta versión. Establezco un paralelismo entre el pianista que ensaya una y otra vez la misma partitura y la labor del escritor que escribe varias veces la misma novela.

Condensa. ¿Cuándo condensar una o más informaciones?

Cuando se reitera la misma información con distintas frases. Cuando la descripción resulta demasiado extensa y resultaría más atractiva ligada a una acción. Cuando una idea contundente abarca varias frases y en una resultaría más impactante.

Completa, amplifica. Si falta información esencial, agrega, pero no te pases. En varias de las siguientes notas amplío este punto. Un método que funciona es colocarte en el lugar de tu lector y apuntar las preguntas que ese lector podría hacerse para completar la escena o porque le falta algún dato vital. Por ejemplo, sabe qué pasa, pero no sabe a quién, a medida que avanza el relato. Las respuestas, que apuntarás a continuación, serán un material posible para incluir en la trama, siempre y cuando no revelen un dato que debía permanecer escondido.

Cambia. Reacomoda la información si la historia no avanza, si resulta caótica para la comprensión de los hechos, si lo pide la narración. Reemplaza palabras, frases, párrafos. Cambia el orden de los capítulos, de los párrafos, de las frases.

Reescribir es un aprendizaje continuo.

✎ **Atención:** No reescribas «técnicamente». Cuando te dispongas a reescribir, recupera la carga emocional que debería haberte llevado a escribir lo que has escrito: cuando inventas o cuando reflexionas estás

ahondando en ti. Del mismo modo, corregirás bien y reescribirás mejor si mientras lo haces conectas con algo profundo de tu ser.

Nos susurra Paul Éluard: «La creación se da cuando coincide la circunstancia exterior con la circunstancia del corazón». Ya sabes que reescribir es un acto de creación.

Entonces, empecemos, paso a paso…

10. Si la voz narrativa decae

En ocasiones, has escrito el relato con mucho entusiasmo y cuando lo lees no te produce emoción. Te resulta plano, lineal, no fluye como creías, no encuentras lo que suponías que habías escrito, te desilusionas. Y si a ti te resulta plano, imagínate cómo lo recibirá el lector.

Te preguntas qué habrá ocurrido y te ves ante una montaña difícil de escalar. Empieza por revisar la voz.

Puede ser que la voz narrativa carezca de tu entusiasmo de autor o autora, o que no hayas escogido el narrador adecuado o que ni siquiera hayas reparado en la importancia que tiene el narrador, una herramienta determinante. Lo verás al final de este apunte con el ejemplo que nos ofrece Kafka.

Lo que nos impulsa a seguir avanzando en la historia del protagonista es la voz, el punto de vista y el tono. Tanto el punto de vista como el tono pueden estar fa-llando. Haz este control: indaga si tu narrador narra desde la perspectiva y con la entonación acertada para decir lo que pretendes transmitir.

Para saber que será capaz de dosificar la información con la fuerza que la narración necesita, deberías depositar en tu narrador la confianza que depositas en un amigo y reconocer sus rasgos básicos.

✎ **Atención:** El narrador debe comunicar su mensaje con convicción, credibilidad, claridad y pasión –si fuera necesaria– desde su ser, su deber, su querer, su poder y su saber.

Problemas que pueden presentar el punto de vista y el tono

Equivocar el enfoque y otorgar al personaje respuestas o reacciones que corresponden al autor, ajenas al modo de ser de dicho personaje y a su caracterización, provenientes de la experiencia del escritor y no de la suya.

Dar informaciones que es imposible que el narrador conozca, de modo directo y sin justificar su fuente. *Por ejemplo*, el narrador cuenta algo que no puede saber de alguien, sin aclarar que otra persona o el mismo personaje se lo ha contado.

Entrometerse en el pensamiento del protagonista si no puede hacerlo.

Fluctuar de una a otra mirada, de uno a otro personaje. Es decir, cambiar de punto de vista sin razón alguna, de modo que el lector pierde el hilo del relato.

Ser un narrador en primera persona y emplear un discurso explicativo o descriptivo. De este modo, no se consigue un monólogo interior o el fluir de la conciencia.

Esto le pasó a Paul Auster con *La invención de la soledad:*

> La primera parte la escribí naturalmente en primera persona. Pero en ningún momento cuestioné esta perspectiva: nació de mí y continué con ella. Cuando empecé la segunda parte, también pensaba escribirla en primera persona. Trabajé así durante seis u ocho meses, pero había algo que me perturbaba, algo que no estaba bien. Después de buscar a tientas durante mucho tiempo en la oscuridad, entendí que solo podría escribirla en tercera persona. La frase de Rimbaud «Yo es otro» abrió una puerta para mí, y a partir de ese momento escribí en una especie de frenesí, como si mi cerebro estuviera en llamas.

Usar más de un narrador sin conocer la función de cada uno. En mis cursos es habitual que los alumnos me comenten que van a usar dos narradores y pidan ayuda para justificar esa elección.

Divagar. El narrador no se enfoca en los problemas de los personajes, sino que interrumpe hablando de otras cuestiones.

El tono brilla por su ausencia o no es el adecuado para la historia que estás contando. No corresponde el matiz a la mirada del que lo cuenta ni a lo que se cuenta.

Las frases de la narración no representan la manera de pensar de tu narrador.

Claves para solucionarlos

Puesto que el punto de vista permite que el lector siga el relato con comodidad a través del personaje escogido o de varios personajes, nunca cambies el foco de modo arbitrario, como señalaba más arriba. *Por ejemplo,* si el protagonista está hablando con tres amigos en la sala y va a la cocina, el narrador también debe ir a la cocina con el protagonista. Y si mientras lo hace ocurre algo especial entre los amigos, no sigas contando lo que ocurre en la sala, tu protagonista se enterará más tarde, o escuchará algo desde la cocina.

O si narras la historia de una familia y en lugar de colocar el foco en el padre o en la madre o en la abuela o en uno de los hijos, saltas de uno a otro arbitrariamente. Tiene que contarla uno de ellos, salvo que cuenten todos la historia de forma alternada y cada uno aporte su opinión. El uso de múltiples narradores es eficaz cuando cumple un objetivo, como en *La mujer justa,* de Sándor Márai, contada por tres voces, o como en aquella película, *Un hombre y una mujer,* que hablaba de la relación de una pareja, desde la mirada de ella y desde la de él por separado.

Otro ejemplo, si estás contando la historia a través de los ojos de «él» no pases automáticamente a «ella.» Debes hacerlo siempre a través de él. En este caso, si pasas de él a ella, la intriga pierde fuerza. En lugar de crecer, se remite a dar dos informaciones distintas:

Él fue a buscarla. Atravesó la ciudad. Cuando la encontró, ella no sabía por dónde empezar.

Sería más acertado narrarlo así, puesto que profundiza en la misma información:

Él fue a buscarla. Atravesó la ciudad. Él notó que ella *no sabía por dónde empezar.*

Cuando el narrador no es el personaje, el personaje debe hablar empleando un lenguaje –léxico y tipo de frases– diferente al del narrador.

> ✎ **Atención:** Si el autor se entromete, explica lo que no debería explicar u opina lo que no debería opinar, el lector lo nota y se siente molesto.

El aporte de Joseph Conrad:

> Si escribo en escenas y siempre desde el punto de vista de un personaje en particular –aquel cuya vista hace más vívida la escena–, puedo concentrarme en las voces de los personajes contándote quiénes son y cómo se sienten con lo que está pasando, y así yo me quedo bien oculto.

No empieces contando una cosa y acabes contando otra. *Por ejemplo,* no empieces hablando del vecino del quinto y acabes contando la vida de la portera.

Si el narrador cuenta la historia a través de los ojos de uno de los personajes, no puede conocer la verdad completa. Puede saber qué hay en la mente de uno de los personajes, pero no qué piensa el otro.
Si es un narrador cámara, dice únicamente lo que hacen los personajes y lo que de ellos percibe a través de su observación, puede aclarar que es su percepción, emplear conjeturas, dejar que el lector juzgue a partir de los datos que le proporciona.

Si es un monólogo interior, cuenta desde los vaivenes de la mente y el desorden del pensamiento del protagonista o de algún secundario que hace una acotación para sí mismo y completa así la imagen del principal. Es una expresión del pensamiento más próximo al inconsciente, un diálogo interno que se expresa en frases directas y un mínimo de sintaxis.

✎ **Atención:** No es monólogo interior la enumeración telegráfica de ideas.

Sí es monólogo interior el constituido por sensaciones, digresiones, asociaciones de ideas y palabras del discurso oral.

Prueba. Cambia la persona gramatical y comprueba cuál es la más acertada. *Por ejemplo*, de la tercera a la primera cambia evidentemente el sentimiento que se transmite al lector: *Llegó agitada* versus *Llegué agitada.*

La entonación crea un efecto de empatía en el lector. Según el tono con que se cuente la trama argumental, ésta puede y debería expresar diferentes sentimientos o sugerir un estado de ánimo.

Por ejemplo, es inadecuado un tono neutro, como el que anuncia:

«Señores pasajeros, próxima estación: Girona. No olviden sus objetos personales…»

cuando debería ofrecer un matiz emocional, un estado de ánimo o una actitud particular:

Mientras el tren entraba en Girona, Pedro controló varias veces el portaequipajes, ¿no se dejaba nada?

Y a la inversa, también es inadecuado un tono exageradamente enfático sin motivo. El énfasis debe estar dado por el sentido de las palabras y las frases.

✎ **Atención:** Deja que tu narrador cuente, evita que declame.

Te muestro este suceso: *Años después de aquella primera foto, la fotógrafa ganó el primer premio*, contado desde distintos puntos de vista y verás cuál te resulta más afín para contarlo. Compáralos con el punto de vista que has usado en tus relatos y decide si lo cambiarías o no:

· En tercera persona, describiendo sus actos o el sentimiento que la embarga:

La fotógrafa tomó aquella primera foto encuadrando el objetivo con especial cuidado.

Resultado: El narrador permanece exterior a sus personajes, cuya conducta visible es lo único que describe.

· En tercera persona, pero penetrando en el interior del personaje al que retrata y en su interior:

La fotógrafa percibió la tristeza del anciano al que retrataba y se puso triste.

Resultado: Muestra el aspecto interior que percibe de ambos.

· En primera persona, evocando sus recuerdos:

Cuando tomé aquella primera foto no sabía que la vida me iba a parecer tan corta.

· En primera persona, introduciendo sus reflexiones un tiempo después (cuando gana un premio de fotografía, por ejemplo):

No me atrevo a reconocer que en el fondo me alegra haber descubierto a ese triste anciano que fue mi primer objetivo fuerte.

· Mediante varios *mails* que envía la protagonista a su amiga íntima:

Querida Susa: Recibí el premio. Sentí algo parecido a lo que sentí cuando saqué la foto del anciano.

· Otro personaje toma el relevo de la fotógrafa y refiere otra versión de los hechos:
En realidad, ni esta foto ganadora ni la primera que hizo esta fotógrafa tienen calidad, pero ella es muy seductora y convenció fácilmente a algún

miembro del jurado.

El tono del relato puede modificar la historia y forma parte del punto de vista emocional desde donde quiere narrar el escritor. *Por ejemplo*, si afirmas, si preguntas o si amenazas a alguien, cambia la intención y cambia el relato en direcciones distintas.

Puesto que todo debe ser coherente con la mirada del narrador aunque sea externo a la historia y narre en tercera persona, concéntrate en el vocabulario empleado, la sintaxis, los incisos, los cortes, la puntuación. *Por ejemplo*, si consideras que el narrador es una mujer mayor sencilla de pueblo muy entregada a sus nietos, no debería hablar con palabras complicadas o frases alambicadas.

Analiza si hay alguna razón para que se expresen como se expresan o deberás corregir el lenguaje del narrador o de los personajes.

> ✎ **Atención:** Del uso acertado de la voz narrativa depende que al lector lo inquiete la magnitud del drama. *Pregúntate* si tu relato está narrado desde la perspectiva más eficaz.

Por ejemplo, el protagonista de *La metamorfosis* es un hombre emocionalmente frágil que espera y depende de la aprobación de los demás, es la víctima de una familia ociosa para la que se mata trabajando. Cuando ya no les sirve, lo ven como a un bicho. Él acaba creyéndoselo y el lector se conmueve, el personaje le resulta inolvidable. Sin embargo, más que la horrorosa transformación de un hombre en insecto, más que el relato fantástico en sí, que es lo que el lector cree recordar, resulta inolvidable la voz narrativa que nos cuenta esta historia y que nos permite captar la dimensión del drama. Porque si bien está narrado en tercera persona, refleja una perspectiva limitada que coincide con la del protagonista; Kafka le ha dado la voz a la víctima, por eso conmueve. Gracias a esa voz deja entrever de modo sutil el mal que reina en el mundo (de hecho, los dictadores llaman insectos a sus detractores, los nazis llamaban «bichos» a los judíos, los hutu

de Ruanda llamaban «cucarachas» a los tutsi). Lo hace de lo particular a lo universal, de lo fantástico a la realidad que denuncia.

Ni un narrador en primera persona ni uno omnisciente en tercera habrían sido tan acertados como esta voz que tiene la distancia, el modo, la cualidad, la cantidad de información suficientes para inquietar al lector.

✎ **Atención:** Es un fallo cuando el personaje habla de sí mismo en primera persona pero lo hace desde una cierta distancia y sin emoción. Entonces no parece que sea él el que siente, el que sufre los hechos.

Guía de control para revisar el punto de vista y el tono

¿Quién es el narrador, quién es el que cuenta la historia? Cotejarlo en el relato con su ficha elaborada previamente.

¿Quién y por qué se sitúa dónde para mirar la escena?

¿Quién habla?

¿Por qué informa él o ella y no otro integrante del relato?

¿Relata siempre desde la misma perspectiva o lo hace desde diversos ángulos? ¿Estos ángulos permiten una narración más expresiva o la detienen?

¿Qué tono de voz emplea? ¿Es el mismo desde el principio hasta el final del relato?

¿Qué y cuánto sabe?

¿A qué distancia de la acción se coloca y cuáles son en consecuencia sus limitaciones?

¿Cuál es la relación que se establece entre narrador y protagonista?

Las respuestas a estas preguntas te confirmarán si has elegido de forma acertada el punto de vista.

Dice Forster que en el interior de cada novela hay un reloj. Pero es un reloj que tiene algo de metrónomo y que mide no solo el tiempo de las peripecias de los personajes, sino sobre todo el ritmo con que hablan sus voces, y en especial la voz que cuenta, los gestos, el acento, el tono, la mirada. Pon en marcha el reloj interno de tu relato y revisa, mide, sopesa estos aspectos.

✎ **Atención:** El buen uso de la voz narrativa proviene del buen uso de tu voz propia. Déjala salir. Permítete proyectarte en tu escritura. No dejes que la autocrítica censure ni que las voces de otros escritores tapen tu voz natural, la que manifiesta tu mundo interno.

11. Si los personajes no tienen vida propia

Con una buena historia no basta. Una buena historia no hace una buena novela. Los lectores quieren leer acerca de un personaje. Un buen personaje puede hacer crecer la historia más insignificante o hacerle creer al lector una historia absurda o irreal.

✎ **Atención:** Controla si los personajes están donde deben estar y hacen lo que tienen que hacer.

El aporte de Luigi Pirandello:

> Los personajes no deben aparecer como fantasmas, sino como realidades creadas, construcciones inmutables de la fantasía: más reales y más consistentes, en definitiva, que la voluble naturalidad de los actores.

Pregúntate cuánto sabes de tu personaje y repasa qué sabías al crearlo. Así responde Michel Houellebecq respecto al protagonista de su novela *Plataforma:*

> Buscaba un individuo sin características, que no opinara sobre nada, ni sobre la muerte de su padre ni sobre turismo sexual ni sobre arte contemporáneo: alguien que se da cuenta de lo que ocurre, pero no participa mucho. Y aunque a veces opine, lo que más le caracteriza es que deja hablar a la gente a su alrededor, deja que actúen, pero él no participa, es alguien que no quiere suscitar reacciones. No toma muchas iniciativas, pero si hay un lugar de masaje en el hotel va directo, si tiene que atravesar media ciudad para conseguirlo no va, aunque sabe apreciar cuando se le propone algo bueno. La pregunta que siempre me planteo con mis personajes es si intentan maximizar sus ganancias o minimizar sus pérdidas. Este personaje intenta minimizar sus pérdidas.

Supongo que es una buena referencia, menciona aspectos muy puntuales del personaje que demuestran el grado de conocimiento que tiene el autor, que le ha permitido caracterizarlo de tal modo que acabamos conociéndolo más a fondo que a muchos de nuestros conocidos. De eso se trata. Haz tu propia lista de características y olvídate de lo obvio. Debemos profundizar en el rasgo esencial que nos permite contar una historia especial.

Problemas que pueden presentar los personajes

Ningunearlos en el inicio. En ocasiones, solemos olvidarnos de que escribimos para un tercero y tenemos que dar las pistas que hagan falta. Muchas veces han llegado a mis manos novelas en las que no se sabe quién es el personaje ni dónde ocurre la acción hasta pasadas unas cuantas páginas, como si el narrador escatimara o diera por sabida la información que él y el autor conocen sin considerar que mientras tanto el lector necesita saber de quién le están hablando para interesarse por ese personaje.

No particularizarlos. Mostrar claramente dónde ocurre y quién es, pero escoger un protagonista tan estereotipado que resulta predecible.

Crear un personaje que sea tu clon: el protagonista no interpreta su propia historia, sino la tuya, actúa como lo harías tú en la vida real.

Llamar al protagonista de distintas maneras a lo largo del relato. *Por ejemplo, Teresa /La enfermera / La mujer.* Así, lo alejas del lector, que ya lo ha incorporado por el primero de los modos en que lo has nombrarlo.

Hacerlo actuar de un modo que no coindice para nada con su personalidad.

Presentar a los personajes mediante descripciones genéricas como «fuerte y amable» o «pelirroja y con una figura perfecta» entorpece la visión de ese personaje: cada lector verá su modelo de fuerte, amable y pelirroja. Puedes prescindir de la descripción, pero si te resulta necesaria ten en cuenta que cada uno de los personajes –por poca importancia que tenga– debe destacar

por algo particular y visible: «una pequeña cicatriz en la mejilla izquierda» o, como lo hace con maestría Richard Ford, por ejemplo en «Intimidad», un cuento de *Pecados sin cuento:*

> Tendría quizá setenta años, o más. Era china, y vestía unos finos pantalones negros y una fina chaqueta gris, y debía tener tanto frío como yo.

De este modo, «vemos» más de lo que el narrador describe.

Describir aspectos que no contribuyen a completar la vida del personaje, que son accesorios. *Por ejemplo,* si la protagonista tiene un conflicto con su pareja –personaje secundario–, se detienen ante un escaparate y narras lo que ve su pareja en ese escaparate. Eso solo podría aportar algo a la historia si completa de alguna manera lo que a ella le pasa, ya sea negativo: mientras ella le dice algo importante o lo abraza, su pareja la elude y desvía la mirada hacia el escaparate, o positivo: busca algo en especial para ella y ella lo percibe satisfecha.

Incorporar un secundario tanto o más participativo que los protagonistas. Si es tu caso, pregúntate si el secundario no debería pasar al lugar del protagonista. Suele suceder. Un secundario va creciendo a medida que avanza la historia y juega un papel tan significativo que le hace sombra al resto de los personajes. Conseguimos enriquecerla al centrar la historia en él o en ella. Habrá que reescribirla desde el inicio.

En cambio, es un error describir en exceso a un personaje que no incide demasiado en la historia, detenerse en alguien que tiene una función muy limitada en la trama. *Por ejemplo,* la protagonista se encuentra con una amiga con el fin de contarle su dilema, de modo que la única función de esa amiga es dar a conocer al lector ese conflicto, y nos extendemos en la historia pasada de la amiga mientras la protagonista se queda «a la espera».

Otro ejemplo: Describir en detalle el puñado de pasajeros que viajan en el compartimento del tren en el que sucede parte de la historia, en lugar de hacerlo como un telón de fondo, es un error, salvo que entre ellos se encuentre el sospechoso de esa historia.

En consecuencia, no diferenciar las funciones de los personajes es otro problema que considerar. El riesgo es incluir personajes inoperantes en el proceso de la trama.

Otro riesgo: perder de vista la relación entre los personajes. La trama de la novela falla si falla la relación entre los personajes.

O un protagonista que empiece y termine la novela de la misma forma, salvo que lo hagamos por alguna razón. Pregúntate: ¿No ha aprendido nada tras tantas páginas? ¿No ha cambiado nada en su forma de ser o de pensar? ¿No ha odiado o amado o vivido o sufrido? Si alguna de las respuestas es afirmativa, plantéate cuál puede ser el contraste en su manera de ser o de reaccionar hacia el final del relato.

Claves para solucionarlos

Ante todo, matizo uno de los problemas (o de los errores): no debemos crear un personaje que sea nuestro clon. Hablando de su novela *En América*, le pregunté a Susan Sontag cómo pasaba de la persona al personaje y su respuesta nos aporta otra luz a la cuestión:

> La mayoría de los personajes de *En América* son inventados, y los que no lo son se desvían radicalmente de sus modelos en la vida real. Sin embargo, a veces su vida se filtra en la ficción. Siempre quise escribir una novela con actores. Es un mundo que conozco bien y tengo muchos amigos actores, directores, bailarines, coreógrafos, una pianista. Siempre se dice que a las personas les gusta algo muy diferente de lo que tienen. Disfruto de la compañía de la gente del mundo de la interpretación. Su psicología me parece fascinante, así como a pesar de que me interesa mucho la política, nunca he tenido un amigo íntimo que fuera político porque en el fondo no entiendo su psicología. No tengo televisor en mi casa, pero voy al cine cinco veces a la semana. Mi protagonista es una actriz con un buen nivel de vida y el motivo del viaje es su deseo de cambio. Para ello, es lírica porque refleja la lucha interna de la protagonista, una estrella, que quiere vivir en un mundo ideal, y es épica porque trata el tema de América analizando la diferencia entre el mito y la realidad como telón de fondo. Sucede en 1876, en el sur de California, cuando las grandes ciudades del oeste de los EE.UU. se situaban al norte; en el sur había pequeñas comunidades que no tenían inmigración europea. La protagonista se traslada a una pequeña comunidad granjera que se llama Anaheim (ahora muy conocida porque ahí se

> instaló Disneylandia), se instala con su grupo para crear una comunidad basada en la libertad, el ocio y el cultivo de sí mismos, y fracasan. La mayoría regresa a Polonia, pero ella se queda y vuelve al mundo del teatro. Inventé este personaje porque me gusta mucho, sería una limitación para mí escribir sobre un personaje que no me atrape; no me interesa escribir sobre monstruos, por ejemplo, porque no me interesa vivir con ellos durante los años que los escribo. Supongo que es verdad que he puesto un poco de mí en cada uno de los tres personajes principales, no solo en Maryna, también me identifico con el marido y con el amante. Y he puesto algo de mis ideas sobre América: América es una fantasía y una realidad en cada uno de los personajes.

De su comentario, extraigo:

–El personaje debería pertenecer a un mundo que conoces bien.

–Debería atraerte su psicología.

–Debería atraparte ese personaje, de lo contrario te sentirás limitado.

–Debería interesarte vivir con esos personajes durante los años que los escribes.

–Siempre ponemos algo de nosotros en cada uno de los protagonistas y algo de nuestras ideas.

Por consiguiente, inventemos o no, el personaje conecta con algo íntimo del autor aunque se desmarque del autor.

Pregúntate: ¿Mi protagonista es el personaje más adecuado? Deberías conocer las razones por las cuales tu protagonista lo es. Hazte más preguntas pertinentes y respóndelas con conocimiento de causa, como lo hace Fiódor Dostoievski en *Los hermanos Karamázov:*

> Al comenzar la biografía de mi héroe, Alekséi Fiódorovich Karamázov, me siento un tanto confuso. Y es que, por más que llame a Alekséi Fiódorovich mi héroe, sé muy bien que no se trata de un gran hombre, ni mucho menos, así que ya me estoy imaginando preguntas como éstas:

> ¿Qué tiene de notable Alekséi Fiódorovich para haberlo escogido como héroe?
> ¿Ha hecho algo especial?
> ¿Quién lo conoce y por qué motivo?
> ¿Por qué debería yo, como lector, perder mi tiempo estudiando los hechos de su vida?
> Esta última pregunta es decisiva, solo puedo responder a ella de este modo:

«Tal vez lo vean ustedes mismos en la novela».

Los personajes se manifiestan a través de lo que ocurre, no de lo que contemos sobre ellos. Lo muestran con sus diálogos, sus sentimientos, sus pensamientos, sus reacciones, su actuación. Con algo que le pase, que haga o que diga el personaje y abra el interés del lector. Se reforzará si dejas una parte de la información en el misterio. Puedes recurrir a un matiz de advertencia, de imposibilidad, de búsqueda, etcétera; desarrollar ese matiz y llegar a una conclusión o contradecir el inicio, por ejemplo.

Primera puntualización: los personajes deben ser creíbles. Si no lo son, su historia tampoco lo será. Para ello, es necesario:

Conocerlos a fondo. La fuerza de la novela son las pasiones que los mueven. Están determinados por su carácter, su apariencia, su pasado, sus creencias, su humor. Deben actuar como consecuencia de su modo de pensar y de sus sentimientos. Incorpora los miedos, los deseos, las elucubraciones mentales, las sensaciones. No pueden reaccionar como lo haría otro personaje, salvo que sea un recurso que sorprenda al lector y al mismo personaje. Cuando se dice que los personajes tienen voluntad propia, que actúan a su aire, es que hemos hecho un buen trabajo.

Tienen que ser reconocibles, pero no estereotipados.

El aporte de Faulkner:

Me gusta hacerle la ficha a cada personaje y pelarlo hasta que se le vean los huesos.

✎ **Atención:** Una vez que conoces a fondo al personaje, no es necesario que explicites todo lo que sabes de él, sino solo los rasgos determinantes del rumbo que toma la trama.

Por tanto, si el recuerdo, la sensación o la impresión que percibe tu personaje no es un aporte para darlo a conocer o para la historia, elimina ese recuerdo o esa sensación por más que te parezcan un

hallazgo y te dé pena eliminarlos.

Segunda puntualización: los personajes deben ser vívidos. Para ello, es necesario:

Que sean consistentes. No confundir consistentes con rígidos o predecibles.

Que tengan un punto de ambigüedad. Nadie es solo de una forma, no existe el rasgo puro, ninguno se comporta igual. Nadie es lo que parece. Ni las personas ni los personajes. Por consiguiente, el protagonista debería tener algún rasgo que lo haga impredecible. Debe ser él o ella misma, con sus particularidades. A partir de esas particularidades, puedes profundizar en ese personaje y hacerlo memorable para el lector. Y si es un malvado, hacerlo humano, con actitudes y relaciones cotidianas que le pertenezcan y que contribuyan a dar cuenta de alguna manera de por qué es como es o lo que es.

Puede suceder que presentes a un personaje desde fuera y que él mismo te esté pidiendo que lo hagas desde dentro.

Conviene que muestres las transformaciones en la personalidad o la actitud del protagonista. Si no evoluciona, será porque la historia narrada lo pide así. Los personajes buscan, luchan, arriesgan algo. Avanzan. Averiguan. Todo esto influye en ellos, les va cambiando los esquemas. Uno de los mayores retos es reflejar sutilmente esta evolución. Cómo les va afectando el mundo que les rodea o su propia peripecia. La evolución puede ser positiva o negativa. Y de esa evolución depende la trama.

No abandones personajes por el camino sin una justificación, completa a su manera el ciclo de cada uno en la historia.
Las características de cada personaje influyen en los restantes. Uno puede desmentir, reforzar, diluir la imagen de otro. En este sentido, los secundarios están al servicio de los principales. No pueden ser casuales, refuerzan los temas y el centro de atención de la historia. Nos valemos del

secundario para resaltar los rasgos del otro o para sugerir aspectos ocultos. Suelen servir de espejo o de contraste: tienen manías o hábitos que comparten o no y así refuerzan los rasgos del protagonista.

Truco: A la hora de plantear qué pasa por la cabeza de tu protagonista, recuerda esta tríada: «sentimiento-pensamiento-decisión/indecisión».

✎ **Atención:** Entre los cambios que puedes hacer de una versión a otra de tu relato, se impone que tomes nota de cómo presentas al personaje, más distante o más cercano, a qué cualidades o qué emociones le has dado mayor énfasis, si es más o menos sensible, más o menos valiente. Sin duda, la primera impresión que se tiene de un personaje es determinante, de modo que el lector sentirá por él durante toda la novela lo que esa impresión le haya provocado.

Además, comprueba estos puntos y considera si deberías cambiar algo en la constitución, el movimiento o las relaciones entre los personajes de tu novela:

–Cómo influye otro personaje –secundario o no– en el personaje principal.
–Si ambos se diferencian en su actitud.
–Si a medida que el principal cambia, el influyente se mantiene igual.
–Si el protagonista se mantiene sin cambios, el influyente podría cambiar.

12. Si la información está mal dosificada

Aquí nos encontramos con una de las herramientas que involucra a todas las demás. Es el narrador quien dosifica la información frase tras frase y párrafo tras párrafo, el modo en que lo hace nos permite adivinar si es hábil o va a tientas, si es petulante o inseguro, si es claro o confuso. De esa dosificación, además, depende que el conjunto resulte atractivo o poco atractivo. El narrador, en este caso, es como un cocinero en su cocina: debe saber escoger y rechazar lo que no enriquezca el plato.

Posiblemente, esta diferencia entre el desorden, la diversidad, del mundo real y el orden del universo literario contribuye al placer de la lectura. «Salimos» de una buena novela con la impresión de que sabemos algo más de la vida gracias a que hubo un inicio, un nudo y un desenlace en torno a un tema central en el que todo era necesario, una cosa llevaba a la otra, seguramente de incertidumbre en incertidumbre, pero con la convicción de que esa cadena de incertidumbres que constituye la novela nos conducía a la luz, que el sentido estaba al final. Y así fue.

Para ello, la información debe mostrar la esencia de los personajes y debe estar dosificada de tal modo que haga avanzar la trama.

El secreto está en privilegiar lo relevante y descartar lo insustancial.

Problemas de la información

Escatimar datos esenciales. Muchos piensan que un dato silenciado abrirá el suspense. Y lo que abre es la confusión del lector.

Una forma de escatimarlos es proporcionarlos no de entrada, sino mucho

después del planteamiento inicial. En consecuencia, el lector avanza a tientas. Si se explicitan de entrada, el lector sabrá que de eso se trata y le interesará saber si el protagonista lo consigue o no y cómo lo consigue.

Por ejemplo, en el primer capítulo de una novela, me encuentro con una mujer interesante, bien presentada, pero no sé qué le pasa, cuál es su deseo o su descubrimiento… no se dice ni se insinúa.

Pasar como en un inventario de una situación a otra. Podría ser que algunas informaciones se sucedan de manera algo caótica o que lances ideas sin retomarlas.

Reiterar lo ya informado (aunque con otras palabras): el lector ya lo sabe. Tanto si dices lo mismo con las mismas palabras, como si lo dices con palabras distintas, las reiteraciones son como las avispas, zumban, molestan… En este sentido, hay que tener en cuenta el «tempo». Cuando el relato se hace redundante, se pierde el ritmo que le es propio.

En ocasiones, resulta inevitable repetir ciertas ideas esenciales, pero solo si son esenciales o si resulta inevitable.

Narrar como si se tratara de un relato oral sin reparar en que el relato literario, de ficción o no ficción, exige un orden de la información dada, que es el que le otorga sentido.

Explayarnos en explicaciones teóricas acerca del tema y dejar al personaje en un segundo plano. A un tallerista que contaba una historia particular en el marco de la Revolución francesa, le sugerimos: «Menos cronología y más primer plano para los personajes».

Dar explicaciones obvias. Por una parte, las explicaciones deberían destacar lo diferente: algo que solo le pasa a ese personaje. Por otra, a veces se explica lo que se sobreentiende por el contexto.

Dar informaciones neutras como si en lugar de un libro particular, una novela o un ensayo, fuese un manual o una guía turística, por ejemplo.

Ser poco creíble. A cada nuevo taller llega alguien que, al señalarle que su relato resulta poco creíble, reacciona diciendo: «Sin embargo, es verdad, ocurrió así en la realidad». Y allí está el problema, se suele confundir lo verdadero con lo verosímil. ¿Acaso no te ocurre que a veces la realidad es muy poco creíble? En cambio, existen ficciones que llegan a parecer verdades absolutas, gracias a que el autor ha sido capaz de lograr la complicidad con el lector, ha sabido ser coherente y así establece un pacto con él, que cree la mentira como una verdad.

Tu práctica: Antes de leer las claves que siguen, toma tu capítulo, tu artículo, tu relato e intenta limpiarlo de maleza. Es decir, suprime todo lo que te parezca irrelevante: palabras de más, explicaciones, etcétera. Señálalas al menos y después decidirás qué hacer con ellas.

Claves para solucionarlos

Evitar la información muy general, ambigua, en la que a los personajes no les pasa nada diferente, nada particular que mueva la curiosidad del lector.

En *Mi vida querida*, Alice Munro resume una existencia de modo vertiginoso, enfoca con excelente puntería y amplía sus momentos esenciales. De este modo, descubre el punto de inflexión de cada vida.

Particularizar. Señalar lo que es propio de tu protagonista y no de todas las personas.

Desechar lo accesorio. Descarta lo no pertinente. Si escribes un episodio ingenioso, una frase lograda, una atractiva situación entre dos personajes, pero el episodio o la frase o los personajes no encajan en el conjunto, sino que, entorpecen o desvían la lectura, debes eliminarlos sin contemplaciones. No se admiten los desvíos que no estén justificados. Si son prescindibles, prescinde de ellos; de lo contrario restarán fuerza a la trama.

Prescindir de los capítulos en los que la historia narrada no tenga conexión

con el resto de la novela.
Suprimir aquello que no lleve a otra información o que no sugiera algo más. Todo debe ser dicho por alguna razón y cumplir una función en el conjunto.

Evitar lo que es obvio y todo el mundo conoce. No se trata de «copiar» las situaciones iguales a las reales, sino buscar su trascendencia.

Evitar las explicaciones precedidas por: *debido a que, porque, para que...* (narra de modo que el *debido a que, porque, para que...* lo deduzca el lector).

No pasar con velocidad de una situación a otra. Si «colocas» al personaje tomando café en un hotel, no saltes a otro espacio, deberías retomar la escena. Escribir una novela es profundizar en un incidente, no es hacer un inventario de situaciones. *Por ejemplo:* pasar de una llamada telefónica a la crítica hacia la madre de él, a un encuentro en el bar, al desencuentro con el vecino, a su experiencia en la autoescuela... sin que haya razones por las cuales se pasa de una a otra, sin una ligazón, sin una conexión con algo que ya se dijo unas páginas antes.

Si lo has hecho así, busca la razón por la que enumeras esos episodios, qué pretendes mostrarle al lector. Tal vez encuentres el nexo y puedas reescribirlos conectados entre sí.

Profundizar en un hecho apenas mencionado y que podría ser relevante en la historia. *Por ejemplo*, mencionas este hecho: *Él está siempre a su lado a pesar de todo.* Pero queda como un dato más, no se expande, se pierde.

No dejar lagunas en las que el lector se ahogue. No dar escenas y vivencias por sobreentendidas.

Tampoco lo contrario, no se deben dar datos excesivos. No crear aglomeraciones de las que el lector no sabe cómo salir. Dice Oscar Wilde: «Si quieres ser aburrido, cuéntalo todo». Informar no es contar.

Eliminar la información que sobra. Si puedes eliminar una frase y no

cambia la información del párrafo, elimínala.

No reiterar la información ya dada. *Por ejemplo*, el siguiente párrafo contiene explicaciones innecesarias y reiteraciones, es fácil descubrirlas:

–Marta, ¡qué bueno está el vino que compraste en el supermercado! Y qué decir del helado de tiramisú que me acabas de servir. Lo que me faltaba para guardar la línea. Me supondrá unos cuantos kilómetros más corriendo. A ver si mañana me levanto una hora antes y salgo a correr, así quemo lo que acabo de comer. Es que está todo muy bueno.

Coloca la información en un orden tal que cada párrafo se ligue por alguna razón con el párrafo anterior y con el siguiente. Cada acto tiene su consecuencia y cada consecuencia está asociada a los acontecimientos precedentes y también a los futuros. Cuando escribas ten presente este principio. Una estrategia acertada es dejar claro qué hubo, cómo fue o qué piensa el protagonista, de modo que el lector se pregunte qué hará el personaje con eso. Y que pueda descubrirlo a medida que lee los siguientes capítulos, gracias a que esa información se retoma y se amplía.

No enlistes los sujetos comenzando cada párrafo con un sujeto distinto (Juan... Susana... Pedro...).

Muestra, no expliques, deja que el lector saque sus conclusiones. Se le debe permitir reaccionar de modo natural a la evidencia presentada en la historia, sin ser dirigido por el autor. *Por ejemplo*, en vez de decir: «Ella está triste», mostrar un gesto, un incidente, una expresión que lo sugiera. Recurre a detalles reveladores y vívidos.

13. Si los diálogos no son diálogos

A menudo, en los relatos que me llegan para su revisión, me encuentro con diálogos que no lo son. Ni más ni menos. Carecen de credibilidad o no sugieren algo más ni prometen un giro en la trama, o están cargados de erratas en su redacción. Éste aparenta ser uno de los mecanismos narrativos más simples, pero es uno de los más complejos.

Por una parte, se trata de hacer hablar a tus personajes según sus circunstancias y sus rasgos propios de modo que parezca una conversación. Pero por otra, no se trata de transcribir una conversación. No responden a la improvisación, aunque deban aparentarlo, sino a una serie de funciones que cumplir dentro del mundo ficticio instaurado por el cuento o la novela. De ahí, la dificultad, deben sonar creíbles y posibles, a la vez que son piezas de un mecanismo de relojería.

Razones por las que pueden fallar los diálogos (problemas y claves para solucionarlos)

Los diálogos pueden fallar cuando:

–No conoces bien a los interlocutores.
–No hablan de acuerdo con sus circunstancias.
–El modo en que se expresan los personajes es poco adecuado.

Veamos. He aquí los problemas:

De los interlocutores y las circunstancias

Nos dejamos atrapar por la idea que queremos desarrollar a través de una conversación, sin «ver» a los sujetos que la encarnan. Un hombre ansioso y autoritario no puede expresarse en un tono pausado y dependiente sin tener una razón.

Pregúntate entonces si los parlamentos se diferencian, si responden a los rasgos de cada uno, si sugieren sus posturas frente al tema del que hablan, si podemos imaginar cómo se sienten uno y otro, si el diálogo contiene indicios acerca de cómo podría avanzar la acción.

No somos capaces de escuchar a los personajes, y así hablan acerca de lo que ellos no hablarían, no lo hacen tal como sienten, piensan o desean. La causa puede ser que trabajemos con episodios autobiográficos y nos cueste separar al personaje de nuestra vivencia personal.

Pero hay otras causas. *Por ejemplo:* En la novela de un tallerista, el perfil de la protagonista era muy bajo, pero el diálogo que mantenía en uno de los capítulos, sobre el clasicismo en el arte, no correspondía a ese perfil.

Guía operativa para revisar los diálogos

Pregúntate:

–Si los gestos y las actitudes encajan con las circunstancias por las cuales los personajes dialogan, que podrían ser:

Una discusión.
Una declaración de amor.
Un pedido.
Un acuerdo con respecto a un proyecto compartido.
Una confesión.
Un encuentro inesperado.
Un problema.
Una confrontación de ideas.

Una toma de decisión
Etcétera.

–Si dicho diálogo corresponde a antes, durante o después de esa circunstancia.

–Qué espera cada personaje de su interlocutor, qué información le quiere sacar o qué sentimiento busca provocar en el otro.

–Si las interacciones, las actitudes o las creencias que manifiestan durante la conversación conducen a los personajes a su bienestar, a su malestar, o a algún otro tipo de evolución en su ánimo.

–Si tú, como autor, conoces sus intenciones manifiestas y ocultas.

–Si se percibe el conocimiento de las informaciones que tienen los sujetos que dialogan: los mismos conocimientos o no acerca del tema. Los dos saben o los dos ignoran. Uno sabe lo que otro no sabe.

–Si el lenguaje corporal y el funcionamiento del entorno forman parte de las circunstancias.

–Si tienen un acuerdo total, un acuerdo medio o desacuerdo.

–Si se evidencian las relaciones de poder.

–Si la relación entre los interlocutores es de igual a igual (amigos, colegas…); desigual (superior y subordinado, padre e hijo…); distintas posiciones (policía y acusado).

–Si se nota el entorno y los movimientos de los personajes o si durante varias páginas hablan y no se sabe qué hacen mientras tanto, en qué rincón de esa casa están (ya sea porque lo aclare el narrador o porque lo sugieran los mismos personajes).

De lo que dicen y cómo lo dicen

En primer lugar, controla la naturalidad en el discurso:

–Los personajes se expresan con un léxico que no corresponde a los rasgos básicos de cada uno.

–Emplean un lenguaje lineal o sin matices tonales, desvinculados de la carga de la conversación.

–Las palabras de los personajes suenan a artificio, hablan como robots o son estereotipadas.

–Explican más de la cuenta. Con el fin de actualizar al lector, aclaran informaciones que los interlocutores conocen. *Por ejemplo*, ésta es una aclaración innecesaria:

–Tú, que eres hijo de Joaquín y Rosa y tienes tres hermanos, ¿vas a menudo a visitarlos?

–Reiteran la misma información que ha dado antes el narrador. *Por ejemplo,* informa el narrador:

A esa hora, el padre de Ana ya debería haber llegado a su casa. Ana lo llamó imaginando que todavía estaría retenido en la autopista.

A continuación, habla Ana para decir lo mismo y el lector se aburre:

–Hola, papá, ya es tarde, ¿estás todavía en la autopista?

–Dicen algo banal. Resulta intrascendente; por lo tanto innecesario, si no se dice por una razón que enriquezca la narración. *Por ejemplo,* este diálogo es banal:

–Buenos días –dijo A.
–Buenos días –respondió B.

En cambio, este otro tiene una función:

–Buenos días –dijo A.
B no respondió.

La función del «Buenos días», que en el ejemplo anterior era banal, aquí permite sugerir un malestar u otras causas entre los interlocutores.

Pregúntate los motivos por los cuales dialogan en lugar de que cuente la escena un narrador (ocurre a menudo que cuando le pregunto a un alumno si sabe por qué ha escogido el diálogo en tal o cual episodio en lugar de una

voz que narre no encuentra la respuesta).

–No uses los diálogos si no son imprescindibles.

Por ejemplo, si todo le pasara al protagonista por la cabeza como un torbellino y lo has escrito a través de los diálogos, *pregúntate* si no sería más adecuado mostrarlo en un monólogo interior.

O si lo que dice en los diálogos es demasiado íntimo, de modo que al interlocutor le resulte casi imposible responderle, *pregúntate* si no sería más adecuado mostrarlo a través de ciertas notas de su diario y algunos pocos diálogos cuando resulten imprescindibles.

De las palabras en los diálogos

No hay que olvidar que según sea el tipo de escena, así se usan las palabras en los diálogos. *Pregúntate* qué tipo de escenas contiene tu relato y controla en consecuencia si las palabras y el modo en que se pronuncian los hablantes son los más acertados.

Las variantes son numerosas. Como *ejemplo*, repasamos una escena tensa, una intimista y una en que la clase social de los personajes es distinta.

–En la escena tensa: se usan frases breves. En una novela policíaca, *por ejemplo*, vemos el uso de frases breves y concisas en una escena de interrogatorio, y se intercalan palabras emotivas más duras con otras más débiles.

–Para un relato de tono intimista: *por ejemplo,* el tipo de palabras utilizadas en *La plaza del Diamante,* de Mercè Rodoreda, en que el personaje central, Natalia, una mujer sencilla, recuerda la trayectoria de su vida, es el del léxico familiar: los diminutivos, la repetición de ciertas palabras, las interjecciones. Y se emplean campos semánticos de sentidos opuestos para crear matices emotivos: de la alegría a la tristeza, de la luminosidad a la sombra, de la vida a la muerte.

–Para marcar la diferencia de clases entre los personajes: en *Últimas tardes con Teresa*, Juan Marsé plantea una historia romántica entre Manolo (un «charnego», un ladrón) y Teresa, universitaria de la alta burguesía catalana, y establece un contraste entre el registro vulgar del «Pijoaparte» para la clase obrera *(moto)* y el habla culta de los burgueses *(coche, maletín).* Una palabra lo delata: confunde *linotipia* con *lipotimia*, cuando Teresa y sus amigos le encargan la reproducción de unos panfletos políticos.

✎ **Atención:** Mostrar escenas a través de diálogos que contengan distintas intenciones, y las palabras necesarias para llevar a cabo esas intenciones.

De la puntuación correcta en los diálogos

Caso 1. El guión de arranque de diálogo va pegado a la primera palabra del parlamento:

–Acabo de ver un pájaro.

Es incorrecto indicarlo así:

– Acabo de ver un pájaro.

Caso 2. El guión de cierre se considera superfluo –y por tanto se elimina– cuando el párrafo termina con un inciso del narrador:

–No me lo habías dicho –murmuró Delia.

Es incorrecto indicarlo así:

–No me lo habías dicho –murmuró Delia–.

Caso 3. Los guiones que encierran el inciso del narrador van pegados a

dicho inciso, y no al parlamento del personaje:

–Pronto llegará mi hermano –interrumpió Lucila– y no le gustará este trato.

Es incorrecto indicarlo así:

–Pronto llegará mi hermano – interrumpió Lucila – y no le gustará este trato.

Tampoco va así:

–Pronto llegará mi hermano– interrumpió Lucila –y no le gustará este trato.

Caso 4: Los signos de puntuación (punto o coma) que completan la primera parte del parlamento deben ir después del inciso, nunca antes, incluso los dos puntos suelen figurar después del guión que cierra el inciso del narrador:

–Pienso que, de algún modo –dijo Laura con tristeza–, será inútil.

–Sí, te quiero –dijo ella con aplomo. Y tras una breve pausa, añadió–: Te quiero más que nunca.

Es incorrecto indicarlo así:

–Sí, te quiero: –dijo ella con aplomo. Y tras una breve pausa, añadió– Te quiero más que nunca.

–Pienso que, de algún modo, –dijo Laura con tristeza– será inútil.

Para abrir y cerrar los diálogos clásicos hay que usar el guión largo [–], no

el corto [-].

Cuando el comentario del narrador lo introduce un verbo de comunicación (decir, añadir, comentar, preguntar…), va en minúscula y no se pone signo de puntuación antes del guión:

–Hola –dijo María.

Cuando no es así, va en mayúscula y el punto se pone también antes de la raya:

–No hace falta que me acompañes. –Se levantó y salió de la casa molesto.

Pregúntate si es más conveniente narrar lo que narras mediante el diálogo directo o a través del estilo indirecto (el narrador retoma las palabras del personaje) o mediante un narrador omnisciente, testigo o protagonista.

Por ejemplo, si queremos resaltar un escenario particular, hacerlo mediante el diálogo puede ser una buena elección. Supongamos que el protagonista se encuentra frente a una casa de aspecto siniestro: será más efectivo que en lugar de describirla se dirija a un bar cercano y manifieste su inquietud a través del diálogo con el camarero, de modo que el lector estará más pendiente al seguir la conversación «en vivo y en directo»:

–¿Sabe a quién pertenece la casa que está detrás del descampado?

–Hace tiempo vivía un hombre solo, ahora vienen de tanto en tanto algunos de sus herederos, pero a la gente del pueblo no le gusta acercarse por aquí…

–¿Por temor?

Si quieres tomar un modelo, lee los diálogos de Salinger, que fluyen con naturalidad y absorben a los lectores.

✎ **Atención:** Todas las palabras que pones en boca de tus personajes han

de estar pensadas cuidadosamente y deben responder a la intención del hablante.

14. Si las escenas están desangeladas

La escena es la estrella de la narración: tiene el impacto de la vida. Sin embargo, en los talleres no solo me encuentro con diálogos estáticos, sino que esas conversaciones parecen ocurrir en el aire, no tienen sustento en el espacio interior ni exterior, ni muestran a los personajes mientras hablan, ni sus gestos y conjeturas.

Puesto que la escena te permite mostrar a los personajes en vivo y en directo, lo esencial es que el lector pueda escuchar sus palabras, creer lo que dicen, ir entrando poco a poco en la situación. Por consiguiente, son necesarios:

–Unos diálogos creíbles, como analizamos en el apartado anterior.

Y, según los casos:

–Una actuación de los personajes que interactúan con gestos, acciones y reacciones

–Un escenario que contenga –como si fuera el cine o el teatro– distintos elementos (muebles, objetos, decorados, iluminación, maquillaje, vestuario) apropiados para los desplazamientos y movimientos de esos personajes.

Claves para que el lector pueda «entrar» a la escena

Una conversación vivaz entre los personajes (una discusión, *por ejemplo)* tiene más atractivo si se la ve mostrando detalles del ambiente, movimientos, colores, gestos, que suelen dar carácter a la escena o

completarla. *Por ejemplo,* los personajes se encuentran en una casa, pero el lector no puede «entrar» en la casa. No se perciben detalles de la indumentarias, la comida, particularidades locales, etcétera, ni hay marcas temporales que funcionen como un «descanso» antes o después de un diálogo.

En ocasiones, en las escenas el ambiente brilla por su ausencia. Presentar cada escena de modo esquemático, como si estuviera suspendida en el vacío, es desacreditarla. *Pregúntate* si cada escena funciona bien como acto (los diálogos directos son una forma de la acción), a la vez que da cuenta de la actitud corporal y demás de los personajes, y como escenario (el lugar, los objetos). Es decir, la viva voz de los personajes + la intermitente voz de un narrador que muestra el ambiente, pero evita las alusiones a sí mismo para que olvidemos su presencia.

Muestra el entorno correspondiente a una escena mediante los sentidos: tacto, olor, gusto, vista y oído.

Pregúntate si has elegido el escenario por las posibilidades narrativas que te ofrece.

La escena debe ser creíble. Como decía, no se puede confundir la realidad con la construcción literaria, y colocar una escena vivida como especial, pero que no se conecta con el resto, que está contada como un momento aislado que ese personaje no podría protagonizar.

El aporte de Robert Louis Stevenson:

> Es conveniente distribuir en los relatos escenas visualmente vívidas, que estimularán al lector como si las hubiese visto y que se fijarán en su memoria como si las hubiese soñado.
>
> Para escenas de acción rápida, violenta, evitar las frases largas, los verbos auxiliares, los gerundios, los adverbios terminados en «mente».

El truco: Cuando escribimos una escena es esencial que sepamos más de lo que contamos y que apenas lo insinuemos con unas pinceladas.

La escena vívida hace avanzar la acción. Los diálogos individualizan a los

personajes, y con unos pocos datos, concisos, la descripción aporta el movimiento y la profundidad necesarios. Así, en *Wabi-Sabi*, novela de Francesc Miralles, continuación de *amor en minúscula*, tenemos la impresión de recorrer junto al protagonista los sitios de Kyoto por donde pasa y «estamos» en el bar escuchando la conversación de los personajes. Cuenta a la vez la historia evidente –del profesor que hace un trayecto exterior e interior– y la latente –sugiere que siempre hay algo más, generalmente inesperado, en nuestro camino.

Le pregunto a Francesc Miralles cómo escribe una escena y así nos revela las claves:

> Si nos fijamos en las escenas de las películas, veremos que eluden todo aquello que no es esencial en la acción. En una escena, vemos a dos hombres pactando un asesinato, en la siguiente un primer plano con las dudas del asesino, y en la tercera ya presenciamos el crimen. El director no nos hace perder el tiempo con las transiciones entre una acción y la siguiente. Todo lo que sucede es relevante y significativo.
>
> Este mismo enfoque sirve para la narrativa moderna. ¿Por qué perder tiempo con «mientras tantos» cuando lo que el lector quiere es avanzar, saber qué sucede? Un caso especial es la narrativa intimista y *Wabi-Sabi* lo es. Transcurre a caballo entre Barcelona y Kyoto. Como hay pocos grandes acontecimientos, y sí muchos pequeños descubrimientos, el trabajo del narrador es elegir aquellas escenas que, desde lo cotidiano, queden grabadas en la mente del lector porque son significativas.

Por ejemplo, esta conversación en la cual el protagonista, que acaba de ser abandonado por su pareja en Barcelona, conoce en Kyoto a una japonesa educada en Estados Unidos que también ha fracasado en el amor. Ella tiene una visión particular del barómetro que indica que la llama de la pasión se ha extinguido, lo cual propicia la siguiente discusión:

> De regreso al viejo callejón que llevaba al hostal de las Ranas Azules y al karaoke, Mizuki me sorprendió con una pregunta extraña:
>
> –¿Sabes cuándo termina el amor en una pareja?
>
> –Ni idea... ¿Cuando tienes una aventura con alguien?
>
> –Esto es consecuencia del final de una historia de amor, pero los indicios de que la cosa se ha acabado comienzan mucho antes.
>
> –¿Cuáles son? –pregunté incómodo con aquel tema–. Yo soy lento de reflejos y no sé ver estas cosas. De haberlo sabido...
>
> –... habrías intentado evitar que el ave del paraíso escapara de la jaula –me cortó–. La gente no

piensa en lo que te diré ahora, pero es una radiografía muy precisa de toda relación. A ver si te lo sé explicar...

Habíamos llegado al bar que llevaba mi nombre, pero no entramos todavía. Apoyada contra la pared, Mizuki flexionó una pierna mientras exponía su teoría:

–El amor es locura e inspiración. Ya lo decía Platón que todo el mundo se vuelve poeta cuando se enamora. Quien más quien menos hace locuras para impresionar al otro. Por eso, cuando todo va bien, tu pareja te sorprenderá en tu cumpleaños o en Navidad con un viaje a un lugar que ni imaginabas que existiera, o te vendará los ojos para ir a un restaurante secreto. Cosas así. –Mizuki hizo una pausa para respirar hondo antes de seguir–. Por el mismo motivo, cuando una pareja empieza a hacerse regalos prácticos significa que la pasión ya se ha extinguido.

–¿Qué quieres decir con regalos prácticos? –me puse en guardia.

Mi último obsequio a Gabriela había sido una inscripción en un curso de hebreo que sabía que le hacía ilusión.

–Quiero decir cosas que necesitas en el día a día, regalos que puedes utilizar: un anorak para la lluvia, unos zapatos nuevos del mismo modelo que los que llevas y que están muy gastados, camisetas y calzoncillos. Eso si hablamos de ropa. Resumiendo, son cosas que necesitas pero que en circunstancias normales comprarías tú mismo. ¿Imaginas que Shakespeare hubiera hecho que Julieta regalara a su enamorado un par de camisetas y calzoncillos?

–No me gusta que seas tan cínica –me enfadé–. Quizás sea más romántico regalar cien rosas o un corazón hecho con tus propios cabellos, pero los regalos prácticos demuestran que no quieres que a tu pareja le falte lo necesario. Si ves que tu hombre va con los calcetines agujereados, le regalas cuatro pares. Tan sencillo como eso. ¿Dónde está el problema?

–¿Sabes qué decía Oscar Wilde? A mí dadme lo superfluo, que lo necesario todo el mundo puede tenerlo. Claro que él era rico... En cualquier caso, el problema es que tu pareja dedique solo medio minuto en pensar en tu regalo, cuando antes lo planeaba días enteros.

–Antes... –Estaba dispuesto a rebatir lo que me parecía una visión inmadura del amor–. Antes ni siquiera sabías que tu pareja tenía todos los calcetines agujereados.

Toma nota. En el fragmento anterior, la escena narrada en primera persona por el protagonista se completa con las siguientes pinceladas:

–Marca el contraste entre la actitud menos segura de él y la más firme de ella: *pregunté incómodo / me cortó.*

–Nos resitúa en el lugar y hace que la veamos a ella, que miremos lo que a él le llama la atención: *Habíamos llegado al bar que llevaba mi nombre, pero no entramos todavía. Apoyada contra la pared, Mizuki flexionó una pierna mientras exponía su teoría.*

–Sugiere que ella también se emociona: *Mizuki hizo una pausa para respirar hondo antes de seguir.*

–Registra lo que ella dice: *me puse en guardia.* Y a continuación recuerda su regalo a la exnovia como para reafirmarse: *Mi último obsequio a Gabriela había sido una inscripción en un curso de hebreo que sabía que le hacía ilusión.*

–Anticipa el cambio de él: *me enfadé.*

–Marca la evolución de él, que afirma su posición: *Estaba dispuesto a rebatir lo que me parecía una visión inmadura del amor.*

Guía operativa para tu control de la escena

Muestra a los personajes en un entorno particular, dialogando o no, como pistas no dichas acerca de ellos, sobre todo del protagonista.

Esas pistas refuerzan el misterio o son indicios que preparan al lector para algo que va a suceder más adelante.

Están muy ligadas al gran propósito de la novela.

Tienen una frecuencia y una intensidad apropiadas: cada escena revela algo distinto y así enriquece la intriga.

Pregúntate:

Quién la protagoniza.

Por qué ese personaje y no otro protagoniza la escena.

En qué contribuye la escena al conjunto (si sirve realmente).

Si faltan detalles visuales. Si faltan detalles sensoriales. Si faltan detalles sinestésicos.

Si el narrador, a su vez, recurre a los cinco sentidos para amueblarla.

Si sobran datos. Si hay detalles descriptivos que no aportan nada, si son imprecisos, inexactos. Cuando cuentes todo lo que tienes que contar en una escena, recuerda que lo demás molesta. *Por ejemplo,* si el protagonista hace una llamada por el móvil, no debería mostrar cómo acaba la llamada, salvo que resulte imprescindible.

Truco: En las escenas de una película, para contar lo que no verbalizan, los personajes mueven los objetos que tienen a su alrededor, los tocan, los utilizan. Puedes hacer lo mismo en una novela.

Ejercicio: Describe una cena evitando cometer los errores que señala Chéjov:

> Supongamos que tuvieras que describir la cena: cómo comieron, qué comieron, cómo es la cocinera, cuán insípido es tu héroe, cuán contento está con su fácil felicidad, cuán insípida es tu heroína, cuán divertido su amor por este satisfecho y sobrealimentado bebe-ganso: a todos nos gusta ver gente contenta y feliz, es verdad, pero describir todo lo que se dijeron y cuántas veces se besaron no es suficiente.

15. La arquitectura narrativa

Para la revisión, es ilustrativo comparar la construcción del relato, sea el que sea, con una construcción arquitectónica imaginaria con el fin de buscar el equilibrio y la armonía del conjunto. Esta construcción está formada por una estructura interna (o trama), una estructura externa, un eje, y una serie de partes que la componen. Puedes dibujar un esquema de esa construcción, colocar allí los capítulos y observar si ese dibujo es funcional, si habrá que ajustar una parte u otra del mismo para recomponer el equilibrio. Entre los que teorizan al respecto, Shklovski habla de la escritura circular o en escalera, Forster habla del reloj de arena en *Thaïs*, de Anatole France, y de la inversión de papeles y del encadenamiento de episodios en *Roman Pictures*, de Percy Lubbock.

Repasa las partes de una historia clásica (que no tiene por qué ser la tuya, pero te sirve como referencia). Una historia clásica se compone de planteamiento, nudo y desenlace.

En el planteamiento, comienza la historia, una vez presentados los personajes y su situación de partida, se establece un cambio en las circunstancias, es el detonante, que pone al protagonista frente a un nuevo contexto. El nudo es donde la historia se desarrolla. El protagonista se enfrenta a obstáculos que le hacen avanzar o frenar en la consecución de su objetivo. Es la parte más extensa porque en ella se expresan todas las potencialidades del personaje, afronta y desafía el conflicto que ha nacido en el planteamiento. El desenlace es donde culmina la historia, generalmente tras el clímax. Y desde la primera línea hasta la última, un hilo conductor es el eje en torno al cual giran los acontecimientos y todo lo

que a ellos vaya ligado, si es un relato de ficción; o un eje en torno al cual giran las otras ideas, la exposición y la argumentación que desembocan en una conclusión, si es un ensayo.

Recurro nuevamente a Susan Sontag, que me habló también acerca de la arquitectura narrativa y ahora dice:

> Mi costumbre es escribir capítulo tras capítulo, como la mayoría de los escritores, salvo alguna excepción, como Nabokov, que lo tenía todo planificado, pero escribía sin orden. Eso no sé cómo se hace. Yo vivo la novela y cuando he acabado con un capítulo, no vuelvo a él. Lo reescribo muchas veces, pero después ya no lo cambio: lo que pasó, pasó, como en la vida misma.
>
> Decido la forma antes de empezar a escribir. Es como en arquitectura: primero tengo que saber cuántas plantas va a tener el edificio y dónde va a estar la cocina, si hay un jardín, un estudio, cuántos dormitorios, cuántos baños. Con *El amante del volcán*, me pareció obvio que tuviera un prólogo, tres partes y cuatro secciones. Con *En América*, me dije: «Va a tener diez capítulos y el primero y el último van a ser monólogos». En el capítulo cero, uso la voz de una observadora invisible que viaja al pasado desde la actualidad y se inmiscuye entre Maryna y el resto de los personajes, y que no aparece en los otros capítulos. Es una historia sobre cómo se inventa una historia narrada por la voz de una mujer que se encuentra en el comedor privado de un hotel en Cracovia en 1975, un dato que no está en la novela, pero que yo sé. Está en una fiesta, no habla polaco, pero sabe lo que dicen y hace un viaje en el tiempo. Me encantan los monólogos, lo cual me hace pensar que estoy en un camino equivocado y tendría que haber sido dramaturga. Esta voz del capítulo cero fue una de mis mejores ideas. Pensé: «Sí, va a ser una persona que viaje en el tiempo, va a ser invisible, una parodia de mí misma, y va a instalarse en medio de esas vidas». Y como es una novela sobre el teatro, la narradora entra en la habitación y no sabe quién es quién, pero se pone a asignar papeles a cada uno. Era una manera de iniciar el libro con una parábola acerca de cómo se construye una historia, pero dramatizando la imaginación literaria. E introduje los personajes para que el lector se interesase por ellos y se preguntase: «¿Qué van a hacer? Parecen estar en desacuerdo». Escribí las treinta páginas en un día. Después estuve ocho meses reescribiéndolas.

Las partes que hay que revisar son:

· La trama.

· La acción, los indicios, los núcleos, las catálisis.

· El eje o hilo conductor. Empieza por tener claro cuál es su eje, los pilares que sostiene la estructura. Si no hay unos buenos cimientos y unos pilares erigidos sobre esos cimientos, el edificio se caerá.

Si se trata de un libro, los cimientos corresponden a una idea originaria clara acerca de qué trata el libro, de modo que la puedas resumir en una

frase breve. Y el eje será tu barómetro, se levanta sobre los cimientos: todo irá conectado con ese tema o hecho central, determinante de la historia. Se desarrolla entre el inicio y el final.

· El inicio y el final. A continuación, revisa el inicio con lupa, nada puede fallar en el comienzo de una novela. Los escritores experimentados lo tienen claro, y los editores, también. Una vez que lo consideras acertado, analiza cómo desemboca de alguna manera ese inicio en el final.

· La estructura o formato. La estructura ofrece cabida a un número variable de episodios que se ligan entre sí.

En los apartados que siguen vemos cada una de estas partes.

16. Si falla la trama

Todo lo que sucede tiene que suceder porque la historia lo necesita.

La trama es la disposición del argumento en un orden particular, necesario para otorgarle a la narración el sentido que necesitas otorgarle.

La estructura organiza la trama en un formato determinado.

A menudo, el motor de la trama es un personaje.

Problemas que afectan a la trama

No fluye. Resulta confusa. La historia no crea interés. Así sea un cuento, una novela, un ensayo, puede deberse a que no hay un hilo central (conductor) entre el principio y el final; a ciertos fallos muy típicos en la cantidad, la calidad y el orden de la información; a otros vinculados que vemos a continuación.

Incluir episodios que no cumplen ninguna función y quedan fuera de contexto. *Por ejemplo*, en un capítulo de su novela, una alumna enumeraba una serie de personajes y contaba quién se enamoraba de quién, pero luego, en lugar de desarrollar esta información, en el capítulo siguiente describía una excursión en la que se habían divertido mucho, desvinculada de lo anterior y del resto.

Agregar uno tras otro hechos o episodios, sin una columna que los vertebre y sin una conexión justificada entre sí, de modo que colapsan el crecimiento progresivo de la narración y acaban confundiendo al lector.

Incluir a presión demasiadas ideas. Tener demasiadas ideas y querer usarlas

todas para dar una sensación de riqueza en el conjunto y conseguir lo contrario. Mejor guardarlas y desarrollarlas en otro texto.

Esto le pasó a Luis Landero:

> En *El guitarrista* se me presentó una dificultad: el exceso de invención. Unas historias se me ocurrían y otras venían de la vida directamente y le empezaron a salir ramas al árbol. Tenía muchas notas, mucho material, pero la novela no me funcionaba, había ramas que había que podar y la poda fue fundamental. Me fui en verano a Navaleno con todo el material y fue allí donde decidí «esto lo quito, esto no lo quito». Fue allí donde la estructuré y la dejé reducida a las líneas dramáticas que ahora tiene.

Intercalar episodios que te hayan ocurrido a ti, por el placer de dar a conocerlos y no porque la novela los necesite, tampoco sirve.

Tender a dar un mensaje o un consejo a través de la trama. Dice Rudyard Kipling: «A un gran escritor puede estarle permitido inventar una fábula, pero no la moraleja».

Abandonar datos. Ofrecer datos interesantes al comienzo que después no se retoman. Recordemos que el lector retiene esos datos y busca su función. *Por ejemplo*, el protagonista no se inmuta frente a las provocaciones que hace su pareja a un amigo de ambos, cuando varias páginas antes se mencionó a modo de advertencia a la pareja y al lector que era muy celoso.

Abrir el misterio más tarde de lo que habría sido acertado, de modo que cuando llega, el lector ya está perdiendo el interés por seguir leyendo. Si el planteamiento es demasiado largo y llega a aburrir, se convierte en un prólogo innecesario.

Acabar el cuento o el capítulo donde debería empezar.

Sacarse un as de la manga. Algunos relatos presentan una situación fuerte o compleja que se resuelve inmediatamente de forma repentina, sin que medie una pista. Las llaves suelen ser los *de repente, de pronto, en un momento dado…* que siempre conviene evitar.

O un personaje cambia de actitud o de pensamiento sin que un

acontecimiento provoque dicho cambio. *Por ejemplo:* «Lisa miraba por la ventana a una pareja que ya se había cruzado varias veces en la estación del ferry. De repente, se dirigió al ordenador y abrió frenética su correo».

¿Cuál es el desencadenante de ese frenesí? ¿Cuál la sucesión lógica de pensamientos que la hace retirarse de la ventana y le crea la necesidad de abrir el correo? Si lo hubiera, debería quedar más explícito, enlazar ambos momentos y sugerir futuros episodios.

Incluir informaciones sobre un lugar, un estado, una cualidad, etcétera, sin necesidad.

Claves para mejorar la trama

La trama debe ser perfecta. En principio, asegúrate de que tienes bien definida la idea central y acomoda la información en torno a esa idea.

Si poco a poco se debilita y pierde intensidad, *pregúntate* si tal vez se han colado episodios desconectados entre sí. O episodios ajenos a la novela. Cada vida está compuesta por innumerables episodios que pueden conmover al que los ha vivido, pero que resultarían intrascendentes en la trama.

Escuchemos a Milan Kundera:

> El episodio es una simple casualidad estéril, que puede ser suprimida sin que una historia pierda su ligazón comprensible, y no es capaz de dejar una huella duradera en la vida de los personajes. Van ustedes en metro a un encuentro con la mujer de su vida y, un momento antes de la parada en que han de bajar, una joven desconocida, en la que no se habían fijado (ya que iban a encontrarse con la mujer de su vida y no se fijan en nada más), sufre una indisposición repentina, se desmaya y se va a caer al suelo. Como están a su lado, la sujetan y la tienen entre sus brazos unos segundos hasta que ella abre los ojos. La sientan en un sitio que alguien deja libre para ella y, como en ese momento el tren comienza a frenar, se separan de ella casi con impaciencia para bajar y correr tras la mujer de su vida. En ese mismo momento la joven a la que poco antes tenían entre los brazos ya está olvidada. Esta historia es un típico episodio. La vida está repleta de episodios como un colchón lo está de lana, pero el escritor (según Aristóteles) no es un tapicero y debe eliminar todos los rellenos de la historia, aunque la vida real no se componga precisamente más que de rellenos como éste.

Con esta explicación, queda claro que un conjunto literario no admite más que lo que admite.

Puesto que la trama no debería ser una sucesión de sorpresas, sino una sucesión cada vez más emocionante de descubrimientos o de momentos de comprensión, pregúntate si conviene cambiar el capítulo inicial y tal vez llegar a otro final. *Por ejemplo,* recuerdo una novela que narraba la historia de una mujer que se enamora de otros hombres mientras está con su marido, pero cuando él se enferma, ella se desmorona, y cuando él muere, se suicida. Contada así, no sugiere nada más, no propone preguntas, provoca solo la sorpresa.

Le propusimos a la autora que se replanteara el inicio, de modo que con ese mismo argumento llegaría a otro final y la historia se potenciaría. En lugar de que la novela empezara cuando la protagonista se suicida, que lo hiciera cuando en el funeral de él ella está desolada y se pregunta por qué razón en el momento en que él muere también muere una parte de ella, si a menudo se había enamorado de otros hombres y parecía no necesitarlo.

De este modo, se convirtió en una situación que abre interrogantes al lector, que desea saber qué pasa a partir de allí en su mundo íntimo y en su vida, qué hará con eso.

Respeta la lógica dentro del universo creado. Cuando escoges entre tomar un tren o un avión, lo haces de manera lógica y predeterminada, eliges el tren porque te ofrece más tiempo que aprovechas para corregir tus escritos. También hay unas razones concretas cuando escoges los elementos del mundo creado.

Todos los elementos del relato deben ser funcionales. Antón Chéjov dice que «no se debe introducir un rifle cargado en un escenario si no se tiene intención de dispararlo», en alusión a la necesidad de no introducir elementos superfluos en una historia, y así lo hace en sus relatos.

17. Si no se percibe el hilo conductor

Empiezo por un juego. Existe un parentesco entre el hilo conductor y la columna vertebral. Tomo rasgos y funciones de la columna vertebral. Reemplaza ser humano por relato (cuento, novela o ensayo) e imagina que estoy hablando de la columna narrativa o hilo conductor:

–Es articulada y resistente.

–Funciona como elemento de sostén del esqueleto.

–Pasa de lo estático a lo dinámico.

–Proporciona protección a la médula espinal.

–Es uno de los factores que ayudan a mantener el centro de gravedad.

–Permite desplazarse sin perder el equilibrio.

Guía de control para reforzar el hilo conductor

Traza el hilo conductor teniendo en cuenta el objetivo del protagonista: qué necesita, cuál es el objetivo de su lucha.

Nada ocurre sin razón alguna. Suele haber una causa y un efecto. Controla si sugiere tu relato esa causa y ese efecto. O un estímulo y una respuesta.

De lo contrario, revisa dónde falla la información, si no crece en la dirección que pretendes, según el objetivo del protagonista y el final al que llegará.

Si no es así, proporciona a su debido tiempo la información necesaria para comprender la historia y que, en lugar de diluirse, crezca en esa dirección.

Cada situación debería conducir a alguna parte.

Controla si el orden es el adecuado o si falta insinuar algo que sucederá después, si conviene presentar un escenario que prepare la acción posterior.

Suprime sin piedad las escenas desligadas del drama central. Comprueba que no has creado una serie de escenas en las que has informado sobre la infancia,

la adolescencia, el barrio y la familia del protagonista sin que el lector sepa todavía por qué lo haces, cuál puede ser la necesidad de conocer la biografía de alguien del que no sabe cuál es el problema.

✎ **Atención:** A muchos les pasa. Corrigieron unas treinta páginas con bastante comodidad y no saben cómo seguir, se sienten perdidos, no encuentran salidas para una trama que se cierra. Continúan leyendo lo que sigue, pero su radar les advierte que la magia se rompió. ¿Qué hacer?

En lugar de insistir en avanzar desde el punto en el que te has perdido, retrocede. Vuelve a las treinta páginas corregidas. Haz una lista de los hechos principales que contengan esas páginas. Relee una y otra vez los hechos hasta que sepas cuál de ellos es el que debes *retomar.* Parte desde allí, siguiendo el hilo que te lleve a buen puerto.

Nota: Podría suceder que ninguno de los hechos de la lista tenga el suficiente impacto como para ser retomado. Será éste el aspecto que tendrás que corregir.

Y volverá la magia.

Ejercicio: Éstas son intrigas posibles para practicar el posible diseño del hilo conductor:

–Una elección y su solución.
–Un conflicto y su resolución.
–Un desafío y su enfrentamiento.
–Una amenaza y su superación.
–Un secreto y su revelación.
–Un misterio y su explicación.
–Un enigma y su solución.

18. Si los capítulos son endebles

Si una novela está estructurada en capítulos, *pregúntate:*

–Cuál es la razón de que no la hayas desarrollado en un solo bloque o en fragmentos separados por un espacio, por ejemplo.

–Si en su conjunto ofrecen la construcción de la intriga. Cada capítulo debería conectarse claramente con los otros. Para ello, en el primero se establece la dirección del relato, que podría ser: una búsqueda, una carencia a superar, una espera, una proposición, un desencuentro, etcétera.

Por ejemplo, el protagonista busca algo o a alguien. En los capítulos siguientes, diferentes dificultades interfieren en esa búsqueda, lo cual crearía una expectativa que mantendría pendiente al lector.

–Si cada capítulo presenta un nudo, una acción propia como consecuencia de un propósito particular del protagonista, aunque vinculada a las de los demás capítulos.

–Si cada capítulo es una unidad de lectura, de intención y rítmica.

–Si las unidades más pequeñas que lo componen, las secuencias, reúnen los tres componentes: personajes, espacio y tiempo, y cambia la secuencia cuando uno de estos tres componentes varía.

–Si el capítulo inicial es realmente un inicio y no una continuación del capítulo anterior. Debe contener un elemento que se explosione durante el capítulo.

–Si es evidente una buena transición entre los capítulos: *por ejemplo,* un capítulo puede acabar con una conversación en la que dos personajes hablan de lo seductor que es el principal. Y en el capítulo siguiente, la mujer del principal lo rechaza por su mal carácter.

–Si el capítulo final retoma los hilos aunque deje abiertas algunas respuestas.

> ✎ **Atención:** Cada capítulo ejerce un peso en el resto de la historia, unos más y otros menos. Toma nota del ritmo y controla si la curva dramática resultante es la más acertada, si la fuerza está puesta en los capítulos donde debería estar puesta.

Ejercicio: Confecciona una lista de palabras, tantas como el número de capítulos, que respondan a la condensación de cada uno de ellos: una palabra que represente a cada capítulo de modo que puedas diferenciarlos entre sí.

19. El orden temporal también determina la trama

Prueba: Cambia el orden temporal de los acontecimientos y comprueba si la trama se potencia. Las variantes son:

–La retrospección, mediante la cual la trama se complementa con recuerdos a través de la narración directa o mediante cartas, confesiones, diálogo, etcétera, para ampliar un incidente o una reacción de un personaje.

–Para destacar las circunstancias que llevaron al desenlace, el relato puede comenzar por dicho desenlace y a continuación dar un salto al pasado, como en la *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, en que la historia comienza con la muerte de Santiago Nasar y le siguen los hechos que llevaron a su asesinato. A veces, este tipo de mecanismo da lugar a una inversión que provoca la sorpresa, como en el relato *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar, en que un motociclista sueña con un indio «moteca», y lo absurdo es lo que se vive en el mundo presente.

–La prospección consiste en adelantar un acontecimiento, puede funcionar como un indicio y provocar el suspense o reforzar la tensión.

–*In medias res,* consistente en iniciar la narración en mitad de la trama para ir reconstruyendo el pasado a medida que se avanza hacia el final de la historia. Es un principio abrupto: consiste en iniciar la acción en plena crisis, sin haber presentado previamente a los personajes.

–La aceleración, que consiste en contar en un fragmento breve un período extenso en la vida del personaje o de la historia narrada.

–La desaceleración, que consiste en contar de modo extenso un incidente breve, para explorar un punto determinante.

20. Si en lugar de un tema tienes una anécdota

Muchos creen que tienen un tema cuando solo tienen una anécdota. Tiran de esa anécdota y acumulan momentos o episodios en distintos capítulos, que no giran en torno al mismo centro, de modo que cada pequeño suceso solo amplíe esa anécdota sin darnos más elementos para reflexionar y profundizar en el tema.

La vida nos ofrece anécdotas, sucesos, y no intrigas, pero debemos ser capaces de urdir una intriga que complete un suceso de los que ocurren en la vida.

¿Qué hacer para pasar de lo anecdótico a lo trascendente?

–Reparar los fallos de la construcción. En lugar de agregar anécdotas colaterales, profundizar en la causa y las posibles consecuencias del hecho principal que subyace en la narración de la anécdota. E. M. Forster distingue la historia (a la que para nuestros fines llamo anécdota) de la novela diciendo que, si bien ambas son narraciones de hechos, en la segunda el énfasis de la intriga está puesto en la causalidad. Da este ejemplo: «El rey murió y luego murió la reina» es una anécdota. «El rey murió y entonces la reina murió de pena» es una intriga.

En la primera, la palabra *luego* indica la sucesión. En la segunda, la palabra *entonces* indica la consecuencia.

–Sugerir algo más allá de lo evidente. Una maestra del tema es Joyce Carol

Oates, lo vemos en un fragmento de su novela *Mamá.* Destaco en cursiva y menciono entre corchetes los distintos mecanismos que utiliza para sugerir algo no dicho:

> Disculpándose profusamente por su falta de educación al no hacerme caso y por la falta de educación de su hijo, Wally Szalla me hizo entrar en su apartamento. [Sugiere un acercamiento amoroso:] *Noté que sus dedos me rozaban el codo.* Szalla decía de su hijo Troy que su grosería no era intencionada, era puramente inconsciente.
>
> –A esa edad, la mayor parte de la vida es inconsciente. Otras personas, en especial las personas mayores, no se dan cuenta.
>
> No estaba segura de hasta qué punto esto era cierto. [Una reflexión:] *Pero vi que un padre querría creer que su hijo no tenía ningún deseo consciente de desafiarle o herirle.*
>
> –¿Puedo ofrecerle algo, Nikki? ¿Café, o soda, o...?
>
> Szalla quería decir «algo más fuerte» pero decidió no hacerlo. Decliné su oferta y coloqué mi grabadora de fabricación japonesa cerca de un enchufe, [describe con exactitud, de modo que sugiere el desorden en la vida del personaje secundario y los sentimientos que empieza a provocar en ella:] *sobre una mesa baja de cristal que había en la sala de estar de Szalla, sorprendentemente pequeña. Para tener espacio donde dejar la grabadora tuve que apartar montones de cosas: periódicos, revistas, una caja de pizza vacía, cedés* (heavy metal, rapero blanco) que debían de pertenecer a Troy. Vi que Szalla se disponía a preguntarme si necesitaba ayuda con el aparato, y al parecer sí que la necesitaba, [se ve desde la mirada de él y saca conclusiones, de modo que sugiere que la actitud de él empieza a interesarle, anticipa una probable relación:] *visto lo mal que me manejaba con mis largas uñas pintadas y lo mucho que me paraba y mascullaba para mí. Pero Szalla decidió no intervenir, tenía intención de mantener una respetuosa distancia.*
>
> Se lo agradecí. [Reflexiona a favor de él:] *Un padre que sabe no agobiar a sus hijos.* [Evoca y compara:] *Papá nos había agobiado a Clare y a mí, a veces.* No es que mostrara su impaciencia pero la notabas, un calor tembloroso y una exasperación que brotaban de su piel.

En realidad, cuando cuentas parte de la historia de un personaje al que conviertes en protagonista, además de contar qué hace, es necesario contar qué le pasa mientras hace eso que hace, es un modo de trascender la anécdota y de hablar ya no solo de ese personaje, sino de la condición humana. El lector lee para entretenerse, pero se entretiene con un personaje que tiene cierta dimensión más allá de lo evidente y que le provoca una revelación. La clave está también en ser absolutamente sincero con uno mismo y narrar esa fantasía que deseas manifestar, que no la encubras por miedo a la desaprobación de los lectores. Y en no dar un sermón ni que el protagonista explique de qué tema está hablando, sino que las sugerencias

reunidas permitan que el lector lo deduzca y tome partido en el asunto a su manera.

En suma, se trata de convertir tu historia en algo más que un retrato superficial, básico y facilón sobre el tema escogido.

21. La acción

Querido lector, querida lectora:

Es posible que entre los apuntes precedentes unos te hayan aportado más elementos que otros. Ahora trata de sacarle el máximo provecho a esta herramienta: la acción. Determina la eficacia del conjunto, por su presencia o por su ausencia. Te propongo abordar un repaso puntual en tu relato. Esto que sigue es un recordatorio de su funcionalidad, una guía de autocorrección:

La acción es inherente a la narración: a la trama, a los personajes y sus relaciones, al ritmo, a la mirada del narrador y del lector.

La acción son los hechos que giran alrededor del personaje principal. Los hechos implican movimiento. Los movimientos implican cambios. Cada cambio –ya sea directo, brutal, indirecto, sutil, minúsculo o no– provoca un avance en la acción (o un retroceso en ocasiones necesario para el avance).

Ya lo comentamos, sabrás quién hace qué y por qué lo hace. Es anticipación y consecuencias.

Ahora sigamos a Roland Barthes en *Análisis estructural de los relatos.* Te ayudará saber cuáles son los núcleos, qué catálisis son las más efectivas, qué informantes y qué indicios.

En un relato, todo cumple una función. Una función es algo que se siembra y tiene que madurar en el mismo relato. Los núcleos y las catálisis son funciones distribucionales, distribuyen la información. Los indicios y los informantes son funciones integradoras, dan pistas e informan.

El mismo enunciado puede pertenecer a más de una función. Barthes nos

lo ejemplifica: cuando en *Goldfinger* se enuncia que «James Bond vio a un hombre de unos cincuenta años», al enunciado le corresponden dos funciones: la de informante (edad del personaje) y la de indicio (Bond no lo conoce y puede constituir una amenaza).

La sucesión de núcleos, conectados entre sí, constituye la narración. En un relato de cien páginas, por ejemplo, tres o cuatro núcleos son suficientes para sostener la intriga.

Las catálisis son los «rellenos» entre núcleo y núcleo: los subnúcleos o acciones accesorias, las descripciones, etcétera. Aceleran, retardan, despistan.

Los informantes son los datos precisos como el nombre de un personaje, la numeración de una calle o la cita de un lugar geográfico. Conectan el relato con lo real a través del discurso de la ficción.

Los indicios implican un desciframiento. Los informantes aportan datos.

Como mecanismo de control, *pregúntate:*

–Cuáles son los núcleos que constituyen tu relato. Nómbralos con un verbo: *Esperar.* O con un sustantivo que indique una acción: *Espera.*

–Si están en el orden más eficaz para el desarrollo de la narración o si tal vez convendría probar otro orden.

–Si a cada núcleo le has otorgado la extensión y la importancia necesarias o tendrás que ampliar, reforzar, reconsiderar alguno de ellos.

–Si has catalizado de modo productivo: *Por ejemplo*, si el núcleo es *Esperar,* no producirá la misma expectativa si se espera a un detective que a la madre. Tamibén es importante dónde se realiza la espera y quién es o cómo es el que espera. Todas estas catálisis deben ser funcionales.

–Si los datos son excesivos o escasos, si son particulares.

✎ **Atención:** Si se reemplaza algún núcleo por otro, si se suprime alguno

o se varía su orden en el relato, se altera la historia, varía el argumento.

Si se reemplazan unas catálisis por otras, varía la atmósfera del relato.

Si el avance de la historia, de la acción, es lineal, aburrido, es posible que carezca de la tensión adecuada que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas.

22. Los lazos de la tensión con otros componentes

Empecemos por acercar tensión y suspense.

El suspense provoca un sentimiento de desasosiego, de inquietud, de ansiedad, ante un acontecimiento del que le hemos proporcionado cierta información previa al lector, que pregunta qué pasará.

Sin embargo, también provoca esos mismos sentimientos un acontecimiento del que *no* le hemos proporcionado ninguna información, pero activamos igualmente su imaginación (y la del personaje) sugiriendo el misterio encarnado, por ejemplo, en un espacio (un sótano del que solo vemos la boca de la escalera y unas sombras), en el que después no pasa nada. Con unas pinceladas amenazantes, el suspense está servido. Se instaura en el imaginario del lector, proviene de sus conjeturas, de la insinuación de un hecho dramático. Más adelante, la amenaza se puede confirmar, haber sido una falsa alarma o no.

Entonces, el miedo, vinculado al misterio, es productor de suspense. También lo es la curiosidad o la proyección de los propios deseos que el lector hace en la figura del protagonista y demás personajes. Lo corrobora Hitchcock:

> La telefonista del film *Easy Virtue* escucha al hombre y a la mujer que hablan de matrimonio. Esta telefonista estaba llena, cargada de suspense. ¿La mujer que está al otro extremo del hilo aceptará casarse con el hombre que la llama? La telefonista quedó muy aliviada cuando la mujer dijo que sí y se terminó su propio suspense. Éste es, pues, un ejemplo de suspense independiente del miedo.

Productora de suspense es la tensión. El proceso para mantener la tensión en una novela podría ser el siguiente:

La historia se inicia con el protagonista enfrentado a un hecho específico que rompe con su vida anterior, posiblemente plácida. Dicha ruptura lo coloca ante un dilema o una pregunta.

Más adelante, se enfrenta al conflicto, al antagonista, a los obstáculos que encuentra en el camino. Surge una nueva situación, un punto de giro que da una vuelta de tuerca a la historia. Nuevamente, la intensidad sube, parece que el protagonista vuelve a la vida plácida o, por el contrario, su vida se complica hasta el límite. Sigue avanzando, todavía no se sabe si hacia el éxito o la derrota. Aparecen nuevos personajes, un cambio de escenario tal vez, una ilusión, un deseo.

Y otro punto de giro viene en ayuda del escritor. Un giro en la trama y así hasta el final.

Es decir, otras herramientas forman parte de la tensión, le abren o cierran el camino, la impulsan. Las vemos a continuación, comprueba su funcionamiento:

–La acción.
–El conflicto.
–Los obstáculos.
–El clímax.
–Los indicios.
–Los datos escondidos.
–Los puntos de giro.

23. Del conflicto y el clímax

Para crear tensión, puedes presentar de entrada al protagonista y al antagonista enfrentados en conflicto. Un conflicto en el inicio del relato y sus consecuencias favorables o desfavorables al final es un modo de mantener la tensión en el desarrollo.

Problemas que presenta el conflicto

Si el conflicto es débil, la novela será débil. Es débil en estos casos:

–Se resuelve apenas planteado, de modo casi inmediato.

Es muy intenso al principio, pero después pierde la consistencia.

Al dificultar el cumplimiento de un deseo, los obstáculos contribuyen a provocar el conflicto o a potenciar los peligros que amenazan directa o indirectamente al protagonista. Por tanto, si los obstáculos que deben superar los protagonistas son débiles, o ambiguos, es posible que se debilite la tensión.

–Se soluciona de modo efectista o simplista. Una resolución fácil que conviene evitar es que todo fue un sueño del personaje, uf, qué desilusión para el que venía siguiendo la historia con interés, esperaba ver cómo pudo el personaje salir del conflicto o por qué no ha podido salir, sufría por él, lo acompañaba en su trayecto, y se siente completamente fuera, siente que ha perdido el tiempo, que lo engañaron de entrada sin decirle que estaba soñando.

Claves para ajustar el conflicto

Si el conflicto no impacta o es banal o trillado, revisa qué le hace padecer al personaje, qué mueve sus emociones y considera si allí está el fallo. Evita que la historia se quede en la superficie. El riesgo sería apostar por el artificio, no profundizar en las consecuencias psicológicas de los protagonistas, no ver más allá de sus heridas.

De hecho, al personaje se lo conoce también por la manera en que actúa frente al conflicto, lo enfrenta según los rasgos de su ficha o tras una revelación, se ve forzado a tomar una decisión, la que sea, que puede provocarle un cambio de actitud.

Es posible que muestres su conflicto interno y tal vez deberías darle más realce a las causas: el desencuentro con otros personajes, la raíz podría ser un malentendido, una huida, un abandono, una venganza, etcétera. De aquí se desprenderán las consecuencias: si de acuerdo con la lógica interna del relato hay algo que puede salirle mal, deja que le salga mal, que avance hacia lo peor, aunque al final acabe vencedor, algo que parecía imposible, mientras tanto la tensión está asegurada, y también la credibilidad.

Si tienes clara la dirección que tomará el destino de tu protagonista (de lo mejor a lo peor, o de lo peor a lo mejor), diseña obstáculos impactantes que encontrará en su camino al perseguir su fin.

Una manera de sostener el conflicto sería encadenarlo con otros, estableciendo una curva dramática particular en la que al final se llega a una conclusión o se dan salidas posibles, pero no cerradas ni absolutas.

El clímax es el momento de máxima tensión de la historia, el punto álgido en que el protagonista va a cambiar su situación de partida, no solo debe actuar, sino también decidir. En el clímax, sube la tensión. En el anticlímax, baja. Ambos están directamente relacionados con la pregunta que plantea el detonante, y que recorre la estructura y la trama del texto dejando a su paso hilos de tensión más o menos potentes.

24. De los indicios

Los indicios son hechos mínimos y pequeños detalles concretos que funcionan como pistas de lo que se completará más adelante: un coche que aparece en un lugar que no debería estar, la habitación de una casa que está siempre cerrada y cuya dueña no tiene intenciones de abrir, el roce de unos dedos en una barbilla.

Problemas que pueden presentar los indicios

El problema principal es que se necesiten (casi siempre se necesitan) y los hayas olvidado en el camino de tu relato.

O que los hayas incluido, pero que no sean adecuados.

Un riesgo: Incluir datos llamativos que piden ser indicios de algo que va a ocurrir más adelante, pero que nunca se retoman. *Por ejemplo,* la historia empieza cuando la protagonista va por primera vez a la casa donde fueron asesinados sus padres, pero no se anima a entrar. Es un dato que abre una expectativa. Regresa a la ciudad en que vive, continúa la historia y nunca más se habla de esa casa aunque se hable de los padres y de otros hechos colindantes.

Claves para incorporar indicios

Son puntadas llamativas de la trama, guiños al lector para que se prepare ante algo que puede llegar a suceder. No se sabe cuándo ni cómo, pero sucede, son anticipaciones que pueden no significar nada, pero mantienen pendiente al lector. *Por ejemplo,* el primer picotazo en la cabeza que da un

pájaro en una de las primeras escenas de *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, anticipando así los ataques masivos de las escenas culminantes.

Te lo recomienda Hitchcock:

> Si no te digo nada y dentro de cuatro capítulos explota una bomba y se mueren todos, evidentemente eso es sorpresa pero no es suspenso. Yo tengo que ir dosificando determinadas cuestiones para generar un interés sobre alguna rama de lo que estoy contando, y después hay que atar todos los cabos sueltos.

Dan lugar a una trama diseñada sobre una serie de incertidumbres. Son como una pequeña vuelta de tuerca que abre un nuevo interrogante, una expectativa diferente. Confluyen y concluyen en el desenlace.

Hagamos un repaso de algunas variantes de las que sacan partido los indicios.

Guía de mecanismos para elaborar indicios

–Una repetición: Se repite algo peculiar, un detalle, una actitud del personaje, cuya reaparición el lector esperará a medida que avanza la novela.

–Una promesa: Se promete algo que se cumple de modo directo o indirecto: humo-incendio; truenos-tormenta.

–Una amenaza: Se proporcionan indicios de que algo saldrá mal o bien y resulta así, pero hasta confirmarlo se mantiene la incógnita durante varias páginas o capítulos.

–Una contradicción: Se proporcionan una serie de indicios que hacen creer una cosa, pero se resuelve el episodio o la novela con la contraria.

–Una advertencia: Hay indicios o rumores que crean el desasosiego.

–Una desviación: Se proporcionan indicios de que algo complicado o grave ocurre y se desvían los hechos mediante obstáculos o interrupciones hasta dar con el hecho para informar sobre su peligrosidad o para resolverlo.

✎ **Atención:** Para que estos mecanismos funcionen como verdaderos indicios, deben ser capaces de impulsar la acción posterior.

Los indicios hilan la intriga, dan lugar a una sucesión coherente de acontecimientos en la que nada sucede porque sí. Puedes hacerles tener a tus personajes reacciones imprevistas, pero deja claro que las tienen por un motivo y que es posible que esa reacción genere consecuencias. Nada debería suceder por azar, salvo que hayas decidido que en ese capítulo o en la novela completa el azar juega un papel relevante en la historia.

Un truco: Separa los momentos más candentes de tu historia. Rastrea escenas anteriores en busca de detalles o incidentes que contribuyan a crear el clímax. Si en esas escenas no encuentras indicios de esos momentos, agrégalos, pero no lo hagas a presión. Tal vez tengas que reescribir las escenas.

Chéjov dijo que si había dos pistolas de duelo sobre el mantel en el primer acto, debían ser disparadas en el tercero.

Los indicios hacen que el lector disfrute con sus propios descubrimientos.

Dato escondido y *macguffin* son parientes de los indicios.

25. Reforzar el misterio: el dato escondido

Usos del dato escondido

El dato escondido activa el misterio. Es lo que la voz narrativa cuenta de modo indirecto, pero dando a entender que es muy importante. De este modo, genera preguntas.

En muchas novelas clásicas, el dato escondido está en su centro y a través de ese dato la novela le da pistas al lector, se torna elocuente.

Puede centrarse en la identidad del protagonista.

En *Moby Dick* sabemos de forma relativa quién es Moby Dick, las preguntas que abren el dato escondido son: ¿es la ballena blanca?, ¿por qué Ahab está obsesionado con ella?, ¿representa el bien, el mal?

Puede ser un hecho que impulse la trama.

En las novelas de Kafka, el dato escondido impulsa la trama y nunca se revela. En *El proceso,* unos funcionarios de policía irrumpen al amanecer en la habitación de Josef K. asegurándole que se le acusa de un delito, y el resto de la novela consiste en las pesquisas que lleva a cabo el protagonista para averiguar de qué se le acusa, hasta que en el último capítulo muere sin haber conseguido averiguarlo. En *El castillo,* K, el protagonista, intenta descubrir para qué le han hecho llamar del castillo, pero no lo descubre, ni siquiera consigue entrar en el castillo.

Sin embargo, a diferencia del *macguffin,* que es a su modo un dato escondido, las novelas de Kafka ofrecen lecturas posibles de lo no dicho, a partir del dato escondido el lector hace su interpretación.

Puede provenir de la voz narrativa.

Lo son las mentiras de un narrador, como el que emplea Agatha Christie

en *El asesinato de Roger Ackroyd.* Para el lector, resulta confiable, y al final las mentiras quedan desveladas provocando la sorpresa.

El multiperspectivismo es otra variante de dato escondido. Circula siempre algo no dicho o que no se sabe hasta el final, en que surge lo inesperado o persiste el enigma, que pasa de un personaje a otro, según cuente a su manera el hecho central.

En la novela *El rey de la casa*, de Mónica Tornadijo, el dato escondido es un pendrive que aparece en los primeros capítulos y cuyo contenido no se revela hasta el final. Provoca el suspense, puesto que se supone que contiene información clave acerca de la posible culpabilidad o no del protagonista.

Puede sugerirlo la trama y desvelar al final que no lo es.

26. Reforzar la sorpresa: el *macguffin*

Usos del *macguffin*

En cambio, el *macguffin* crea un estado de sorpresa. Su función es llamar la atención del lector. Es un dato puntual que ofrece el narrador y deja abandonado en el camino mientras el lector espera la reaparición o la continuación

Se trata de un pretexto argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia, no es lo importante de la historia narrada. Es posible que te resulte útil para activar la trama si lo incorporas con habilidad: en un momento y un lugar justos.

Ha surgido en el cine y ha sido acuñado por Hitchcock.

Un *ejemplo* clásico está en *Psicosis,* que se inicia con una mujer que huye con dinero robado, hecho que al final resulta ser irrelevante en el argumento de la película pero que conduce, precisamente, a un estado de sorpresa permanente.

Otro *ejemplo* sería la fórmula secreta que recuerda el memorista circense de *39 escalones:* el protagonista encuentra a un conocido moribundo, que le dice las palabras «39 escalones» antes de expirar. La policía lo confunde con un espía y para demostrar su inocencia debe descifrar el significado de la frase. Pero la fórmula es arbitraria y podría haber sido cualquier otro pretexto argumental que llamase la atención.

«En historias de rufianes siempre es un collar y en historias de espías siempre son los documentos», dijo Hitchcock. Y hablando con François Truffaut, lo amplió:

> La palabra procede del *music-hall*. Van dos hombres en un tren y uno de ellos le dice al otro: «¿Qué es ese paquete que hay en el maletero que tiene sobre su cabeza?». El otro contesta: «Ah, eso es un mcguffin». El primero insiste: «¿Qué es un mcguffin?», y su compañero de viaje le responde: «Un macguffin es un aparato para cazar leones en Escocia». «Pero si en Escocia no hay leones», le espeta el primer hombre. «Entonces eso de ahí no es un macguffin», le responde el otro.

En algunas historias, el misterio está a caballo entre el dato escondido y el *macguffin:*

En *El halcón maltés,* de Dashiell Hammett, el detective investiga la muerte de su socio y se encuentra con un caso de dobles traiciones que gira alrededor de un *macguffin:* un halcón de oro cubierto de barniz. Pese a que la escultura pasa de mano en mano y es motivo de algunas muertes, se desconoce su valor y queda ignorado encima de un estante. Sin embargo, pone en movimiento la investigación.

En el cuento «Casa tomada», de Julio Cortázar, el posible macguffin son los ruidos que producen el temor de los protagonistas y que los obligan a trasladarse de un sector a otro de la casona en la que viven de modo confortable, hasta que quedan en la calle, con lo puesto. Nunca se dice qué o quién provocó la huida. Pero es un dato escondido, puesto que ha dado lugar a diversas interpretaciones.

En la película *Belle de jour,* de Luis Buñuel, pasa igual con una caja de la que solamente se escucha un ruido de lo que se presume es un insecto, pero se desconoce el contenido, que un cliente le entrega a la protagonista, ama de casa y prostituta, deseoso de llevar a cabo algún tipo de juego sexual. La caja o su contenido no vuelven a aparecer, pero también se ha interpretado como un avance importante en la búsqueda sexual de la mujer.

En *Un verano sin hombres,* la novela de Siri Hustvedt, las llamadas al móvil que hace un desconocido a lo largo de la trama son el dato escondido que permite diversas interpretaciones.

Mencionar algo y no retomarlo: una variante que no es *macguffin*. La respuesta de Kazuo Ishiguro

En cierta ocasión, cuando acababa de publicar su novela *Cuando fuimos huérfanos,* y ante una de mis preguntas, Ishiguro me respondió con fundamentos lo siguiente acerca del hecho de mencionar algo y no retomarlo en una novela:

> A veces es una técnica y a veces un descuido. Normalmente, mi intención es retomar lo que mencioné. Hago unos esquemas previos muy complicados. Uno de ellos corresponde a lo que ocurre en la mente del protagonista, que se desliza de un pensamiento a otro, como fórmula para introducir otra idea.
>
> A menudo, los escritores tienen un plan de la trama en el cual se pueden estructurar los eventos, yo no quiero que las cosas se desarrollen en ese orden. Es mucho más interesante para mí seguir la línea de pensamientos del protagonista, Christopher Banks, que a veces se van por la tangente, y eso me da mucha libertad para estructurar el libro como quiero, la causa de que algo quede pendiente y no se retome podría ser este método. Debido posiblemente al estado emocional de Christopher Banks, al impacto que sufre, la novela se torna algo desconcertante, como un paisaje irreal. La verdad es que en este libro hay cosas extrañas, inexplicables, y sé que muchísimos lectores se sienten confundidos en la segunda parte, cuando los hechos cobran una calidad semejante a la de un sueño. Quería mostrar el mundo según la lógica de Christopher en lugar de retratarlo como un loco en un mundo normal.
>
> Tenía dos opciones. Podría haber dado a entender que Christopher se estaba volviendo un poco loco, pero que el mundo era normal. Por ejemplo, si cuando él llegó a China, hubiera dicho: «Estoy aquí para buscar a mis padres, que seguramente siguen en aquella casa», yo podría haber escrito que la gente se alarmaba y él no entendía por qué, y habría conseguido que el lector y el autor se comunicaran por encima del narrador. No quise hacer eso. Quería ver cómo era el mundo dentro de su cabeza, ver si todo se desarrollaba según la lógica un poco loca suya, porque desde su estado emotivo cree que, si consigue encontrar a sus padres, de alguna manera conseguirá evitar la Segunda Guerra Mundial.
>
> En pintura, es completamente aceptable distorsionar las imágenes según la emoción que quieres expresar. En la ficción, a veces la gente se siente perpleja si la historia se distorsiona de este modo. Quería pintar una versión de la realidad que no correspondiera a las normas del mundo en el que vivimos, sino que se doblara según los deseos del protagonista y su mundo interior, un mundo en el que, efectivamente, sus padres pueden sobrevivir años y esperar a que él vuelva a rescatarles, un mundo en el que él puede arreglar todo porque cuando a un niño le ocurren el tipo de cosas que a él le ocurrieron es casi como si se hubiera tomado una foto en ese momento y esa foto sigue con él siempre.

En suma, nos aporta otra variante: seguir la lógica del protagonista y tejer la trama en consecuencia.

27. De los puntos de giro

Si tras tu lectura percibes que la historia narrada es plana, lineal, sin ascensos y descensos en la curva dramática, sin tensión, imagina un suceso que impulse la acción. Es decir, imagina un punto de giro.

Son resortes para la transición entre los módulos de la estructura narrativa: planteamiento, nudo y desenlace. No los pierdas de vista: impulsan la historia en alguna dirección. *Por ejemplo*, un diseño de estructura podría ser: planteamiento, punto de giro, desarrollo, punto de giro y desenlace. Tú verás.

Problemas de los puntos de giro

Resultan débiles como para provocar la suficiente tensión en el paso de una situación a otra. Desmerecen la intriga en lugar de realzarla y hacerla crecer. Provocan sorpresa, pero no entusiasmo por saber qué pasará a partir de allí.

Resultan incoherentes o forzados.

Son poco originales. Tópicos.

Claves para ajustarlos

Revisas la historia que has escrito y descubres que carece de estos momentos clave. Ya sabes que son necesarios para crear una ruptura con la situación anterior. Relanzan la historia y la colocan bajo una nueva óptica. Y así se realimenta el interés del lector. En la estructura clásica, se emplean tres puntos, que pueden ser del mismo o de distinto tipo, según la situación

que se necesite sugerir a lo largo de la novela:

–Primer punto de giro.
–Punto medio *(mid point).*
–Segundo punto de giro.

Te preguntas en qué parte del relato será más efectivo y si deberías incorporar uno o dos:

–Situado al principio (primer punto de giro), abre la acción e inicia el nudo. Tiene una función de apertura, su fuerza es expansiva. Introduce el primer cambio y permite el avance de la historia iniciada en el punto de partida.

–Situado al final del nudo (segundo punto de giro), cierra la acción e inicia el desenlace. Abre una nueva expectativa.

Tanto en el primero como en el segundo, permite la presentación del antagonista, del coprotagonista o del secundario.

A continuación, *te preguntas* qué variante del punto de giro escogerás. Podría ser:

–La aparición de una situación inesperada.
–Un cambio de escenario.
–Una decisión arriesgada.
–Un diálogo impactante.
–Un hecho puntual que aumente el riesgo del o de los protagonistas: una confesión, un beso, una huida, una noticia, un descubrimiento, una mentira.

Éste podría ser un ejemplo típico de una novela romántica en la que la aparición de una situación inesperada da entrada a la coprotagonista:

El conflicto: El protagonista triste y desesperanzado ha salido sin rumbo y se encuentra en apuros.

Primer punto de giro: Surge un nuevo personaje en su camino. Una chica pasa con su perro por ese lugar solitario. El perro se acerca al protagonista. La chica lo ayuda. Él se enamora de ella.

Inventa tú el segundo punto de giro.

Según cómo se emplee, permite amplificar el argumento. El mecanismo de retomar una información anterior, esencial en toda narración, puede emplearse en algunas ocasiones como punto de giro y, generalmente, al retomar, amplificas. Se ve claramente en una película. El cine siempre es un buen recurso para observar el funcionamiento de las técnicas literarias y trasladarlas a tu manera al texto que estás corrigiendo. Por ejemplo, *El secreto de sus ojos*, la película de Juan José Campanella, recuerda un asesinato que fue resuelto. Sin embargo, a mitad de la trama el protagonista revela que quiere concluir una novela basada en ese crimen, entonces retoma las pistas del asesinato según su propósito y da lugar a un nuevo giro.

También puede emplearse como punto de giro el uso de los tiempos. *Por ejemplo*, hacerle creer al lector que está asistiendo a un momento temporal cuando se trata de otro, como en *El planeta de los simios*, la novela de Pierre Boulle, en la que el protagonista cree haber viajado en el espacio cuando lo ha hecho en el tiempo.

Muchas reacciones, respuestas o situaciones que deberían ocurrir a lo largo de la narración ocurren impulsadas por los puntos de giro que les insuflan vida.

28. Si el inicio del relato no provoca el deseo de seguir

En las editoriales, se les da una importancia primordial a las primeras páginas. Prueba distintos comienzos hasta decidirte por el más contundente.

El comienzo de un relato debe instalar de entrada al lector en el corazón de los hechos. La primera frase tiene que captar la atención del lector con su concisión, su originalidad y algo inesperado que irrumpa en la vida plácida o no del protagonista. El inicio determina el ritmo y la tensión. Esto no significa que la acción deba estar presente en todo momento, sino que es necesaria en los *momentos clave*, y el inicio lo es. También puede ser una descripción que crea un clima sugerente o un diálogo que provoca un impacto.

Problemas del planteamiento

Decir todo al principio. Un planteamiento extenso que no se justifique resta interés y emoción. Escribir una primera página muy explicativa, que adelanta información en lugar de sintetizar lo básico con el tono adecuado, hace que la historia pierda interés. Conviene dar la información de forma progresiva.

También es peligroso lo contrario. Si presenta unos datos escasos, si todo ocurre en ninguna parte y no se sabe cuándo ni a quién le ocurre, no atrapará el interés del lector. *Por ejemplo*, este inicio es demasiado hermético:

Pudo ser una mañana igual al resto de las otras de no haber sido por ella.

Incluir datos inútiles. *Por ejemplo,* describir el salón de la casa del protagonista o indicar su estado anímico o hacer referencia a su pasado, si más adelante no aportan nada a esa historia.

Incluso a veces, explicaciones com éstas ocupan una especie de largo prólogo, de modo que la acción, con su carga de dramatismo necesario en un inicio, se desencadena bastante más adelante. A esta cuestión se debe otra de las ironías de Chéjov, que aconsejaba: «Creo que cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final».

Claves para mejorar el inicio

Pregúntate qué inicios te han subyugado y toma nota.

Revisa si el inicio, así sea una escena que tenga fuerza, un diálogo impactante o una descripción que conmueva y prepare la atmósfera para la actuación de los personajes, está relacionado con la pregunta que instaura el detonante de la historia, con el tema central. Ese tema central debería ser lo suficientemente interesante como para cambiarle la vida, o al menos inquietar, a más de un lector. *Por ejemplo,* en *Canadá,* Richard Ford habla del desarraigo y del desvalimiento del presente, que se va desgranando así a lo largo de la novela.

Uno puede no saber cómo avanzar, pero debe saber hacia dónde se dirige. Sugerirlo claramente de entrada y orientar al lector es lo más acertado, mostrarle hacia dónde va el relato, de modo que encuentre razones para seguir leyendo.

Cuando notas que el comienzo resulta débil, repasa posibilidades de ajustarlo según estas variantes: comienza la historia antes de una crisis, al principio de la crisis o en su punto álgido.

Una manera de atrapar al lector es hablar en pasado al inicio contando lo que sucederá después. Sugiere que hay una historia interesante que aún no ha sido contada. Uno de los ejemplos más ricos es el de *Cien años de soledad,* de Gabriel García Márquez, que le llevó años elaborar –escribió y

reescribió–, desde que supo que quería abarcar pasado, presente y futuro en esa entrada al mundo narrado, para lo cual recurrió a la perifrástica de futuro, un modo verbal apto para ello:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a las orillas de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.

Si es un cuento, el principio no debe estar muy alejado del meollo.

Deja claramente planteado el acontecimiento. Conviene presentar el dilema o el conflicto que desencadena el relato en las primeras líneas. O al menos, abre una expectativa.

Del conflicto inicial, es conocido el ejemplo de «El barril de amontillado», de Edgar Allan Poe. Sin descripción de ambiente, a la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento de una venganza.

En cuanto a abrir una expectativa, todos los buenos cuentistas lo hacen y son innumerables las variantes, tantas como cuentos existen. Un ejemplo sencillo pero contundente es el inicio de «Una mujer sin país», de John Cheever, que tiene unas diez páginas, en el que los datos exactos y visuales, y el tono de conjetura, hacen que no podamos dejar de leer y saber más de esta mujer, y más adelante preguntarnos si habrá cumplido o no con su deseo:

> La vi aquella primavera en Campino, con el conde de Capra –el que lleva bigote–, entre la tercera carrera y la cuarta, bebiendo Campari junto a las pistas del hipódromo, con las montañas a lo lejos y, más allá de las montañas, una masa de nubes que en América habrían significado una tormenta para la hora de cenar capaz de derribar árboles, pero que allí terminaría por quedarse en nada. Volví a verla en el Tennerhof de Kitzbühel, donde un francés cantaba canciones de vaqueros ante un público que incluía a la reina de Holanda; pero nunca la vi en las montañas, y no creo que esquiara; iba allí, al igual que tantos otros, para estar con la gente y participar en la animación. Más tarde la vi en el Lido, y de nuevo en Venecia algo después, una mañana en que yo iba en góndola a la estación y ella estaba sentada en la terraza de los Gritti, tomando café. La vi en la representación de la Pasión de Erl; no exactamente en la representación, sino en el mesón

del pueblo, donde se suele comer aprovechando el intermedio, y la vi en la plaza de Siena con motivo del Palio, y aquel otoño en Treviso, cuando cogía el avión para Londres.

Si es una novela, se impone situar al lector en la vida del protagonista y su entorno en las primeras líneas para que de entrada se familiarice con él y sepa situarse en la trama. Situar al lector es darle un hilo orientativo para avanzar en el mundo que has instaurado. Debes sugerir en los primeros párrafos:

–Quién es el protagonista.
–Dónde sucede la acción.
–Cuándo ocurre.
–Qué sucede. Algo diferente pasa, lo cuentas y abres una compuerta.
–Cómo sucede.

Conviene que las primeras páginas contengan muy sintetizado lo más importante para desarrollarlo después (sin advertir de ninguna manera el final), aquello que pretendemos destacar dentro de la historia completa. Así, *por ejemplo,* imagina una novela que empieza cuando la protagonista viaja a un pueblo de Europa del Este y, entre las informaciones que contiene, cuenta que viaja para conectar con sus raíces, que ese viaje le pesaba demasiado, pero era inaplazable. El lector querrá saber por qué era inaplazable, por qué no lo había hecho antes, por qué le pesaba. Para que la estructura tenga solvencia, tendrá que ofrecer pistas o respuestas que los hechos muestren a lo largo de la novela.

Si es un ensayo, el principio no debe estar muy alejado del problema, planteado claramente.

✎ **Atención:** Cuando acabes el relato (la novela, el cuento, el ensayo), comprueba si has avanzado en una dirección diferente a la que pretendías en las primeras líneas. Es un momento ideal para replantearte si reescribir o no el inicio.

29. Si el final no ilumina lo anterior

A menudo, el final se convierte en un callejón sin salida (una metáfora muy ilustrativa). Son muchos los alumnos que me dicen: «Empiezo bien, pero abandono porque no encuentro el final»; «Tengo tres o cuatro relatos iniciados entre manos, pero no les veo salida». Es probable que algo haya estado fallando en lo que llevaban escrito hasta ese momento. En consecuencia, han avanzado y acabado a tientas, y los problemas se evidencian durante la revisión.

En este sentido, no es obligatorio acabar un relato siguiendo una fórmula. Y si bien el ensayo o un artículo, por ejemplo, piden una conclusión de lo expuesto, cada ensayista o cada articulista debe proporcionarla a su manera. Por otra parte, escribir una novela no consiste en contar una historia con un final concluyente. El final podría estar sugerido, de modo que el lector pueda inferirlo.

Problemas del final

–Colocar a presión un final forzado. Uno de los errores más habituales es creer que la fuerza del relato radica en descargar un golpe de efecto en el final. La persecución del efecto puede ser peligrosa para la calidad del relato. Y a pesar de que muchos intentan buscar interpretaciones rebuscadas tal vez por considerar intocable al autor, da la impresión de que así ha resuelto J. D. Salinger el primero de sus *Nueve cuentos*, «Un día perfecto para el pez plátano», con un final efectista:

> Echó una ojeada a la chica que dormía en una de las camas gemelas. Después fue hasta una de las

> maletas, la abrió y extrajo una automática de debajo de un montón de calzoncillos y camisetas, una Ortgies calibre 7,65. Sacó el cargador, lo examinó y volvió a colocarlo. Quitó el seguro. Después se sentó en la cama desocupada, miró a la chica, apuntó con la pistola y se disparó un tiro en la sien derecha.

El término «pez banana» proviene de una historia que Seymour cuenta en una playa a una niña, en la que se refleja su carácter inconformista y pesimista. Por lo tanto, el final abrupto –se suicida– tiene cierta lógica. Sin embargo, impacta pero no convence, dado que la protagonista es la chica, no Seymour. Es como si le otorgara una solución milagrosa a la historia. La frase final no es consecuencia de lo anterior.

–Terminar con un desenlace precipitado. Recurrir a los finales cómodos como la muerte del protagonista o crear un personaje de la nada que viene a su rescate. En consecuencia, todo lo anterior se oscurece en lugar de iluminarse, pierde fuerza, el final se queda en una anécdota poco creíble y el lector se decepciona.

Claves

Llegar a un tipo de final u otro ofrece posibilidades y razones, no es cuestión de aplicar una receta, sino de crearlo según criterios firmes:

¿Es una conclusión: un final cerrado?

En este caso, se soluciona un problema, se descubre el culpable, se cura el enfermo, se encuentra lo que se buscaba, etcétera. Todas las tramas convergen, llegan al clímax y el círculo se cierra. OK, es un final común en tramas como la policíaca, la de aventuras, la de terror, la novela romántica, la novela histórica… Puede contradecir el inicio o ser simétrico con el punto de partida.

¿Abre nuevos interrogantes: es un final abierto?

En este caso, deja vislumbrar el principio de otra historia, mantiene abierto el

misterio. Habla de algo que acabó, pero que puede tomar un desvío hacia otra vía; o que acabó, pero no sabemos exactamente cómo. Responde al principio de incertidumbre y produce un impacto en la conciencia y en la imaginación del lector.

Los dilemas que puede generar en el lector un final abierto y la decisión que le parece más acertada para completarlo dependen de sus resortes internos: el final abierto los activa. Es evidente cuando las opciones son opuestas. En *Otra vuelta de tuerca,* Henry James no resuelve los hechos: las apariciones que menciona la institutriz. ¿Hay fantasmas o no los hay? El lector elige.

Otra posibilidad es la interrupción del final, como ocurre en las novelas de Kafka. El de James Joyce en *Finnegans Wake* es un final circular. Si la trama se sostiene por sí misma, el final puede no ser evidente. Volvemos a la necesidad del tejido o la red en que todo está ligado con todo.

✎ **Atención:** No son finales abiertos los así llamados en novelas comerciales en las que el escritor no ha sabido cómo cerrar los hechos, sino que un final abierto es producto de una mirada filosófica del autor.

En ocasiones, el escritor principiante escoge como final un conflicto fuerte que un narrador experimentado escogería posiblemente como principio del relato. *Por ejemplo*, si en una historia de desencuentros en la pareja, en la que ella conserva la falsa esperanza de que él cambie y todo sea maravilloso, cuando parece que está a punto de hacerse realidad su esperanza, el final muestra de modo inesperado (para la protagonista y para el lector) la implacable decisión que él ha tomado tras una noche de encuentro amoroso: irse para siempre, el cuento se remite a la anécdota. No se indaga en las reacciones, las decisiones, las consecuencias, que vive cada personaje, de modo que el lector se sienta llamado a reflexionar. Diferente sería si el cuento comienza con la decisión de él de irse para siempre y a continuación se desarrolla el relato acerca de cómo resuelve, o tal vez no pudo resolver, la protagonista ese conflicto inicial, de modo que entonces el lector sí está pendiente de qué va a pasar y espera que le aporte, si no respuestas, al menos un nuevo dato para su propia vida.

Éste es el final del cuento de Cheever cuyo inicio incluí en el apartado anterior. Compáralo con el inicio y el final de uno de tus cuentos o de uno de tus capítulos. Puedes también imaginar el desarrollo y después leerlo completo, sería un buen ejercicio para captar en vivo y en directo cómo se encadenan las informaciones entre el inicio y el final, y observar además que, tal como lo hace Cheever, este final ilumina todo lo anterior y mueve el sentimiento del lector hacia la protagonista, que nos conecta con algo universal: cumplir con los deseos.

> No llegó a salir del aeropuerto. Tomó el siguiente avión para Orly y se reunió con los cientos, con los miles de norteamericanos que circulaban por Europa, alegres o tristes, como si realmente fueran gentes sin un país. Se los ve doblar una esquina en Innsbruck, en grupos de treinta, y esfumarse. Llenan un puente de Venecia, e inmediatamente ya se han ido. Se los oye pidiendo ketchup en un refugio del macizo Central por encima de las nubes, y se los ve curioseando entre las cuevas submarinas, con sus gafas y sus aparatos para respirar, en las aguas transparentes de Porto San Stefano. Anne pasó el otoño en París. También estuvo en Kitzbühel. Se trasladó a Roma para los concursos de equitación, y fue a Siena para ver el Palio. Seguía viajando sin descanso, soñando siempre con sándwiches de bacon, lechuga y tomate.

Prueba. Haz variaciones en el orden de las frases (igualmente funciona con los párrafos). Es un modo de comprobar cuál es el verdadero comienzo o el mejor final. Si colocamos el medio en el final o el final como principio del relato, podemos comparar cuál da más cuenta de lo que queremos decir. Lo probamos en este microrrelato de Marco Denevi, «La bella durmiente del bosque y el príncipe»:

> La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al príncipe. Y cuando lo oye acercarse, simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho, pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien abiertos.

Ahora cambio de lugar las frases que lo componen y observa en qué varía. El anterior se cerraba con un dato sugerente. En esta versión, el dato sugerente está en el inicio y el final al que se llega es la acción concreta de la protagonista como consecuencia del dato:

> La Bella Durmiente sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos bien

abiertos. Nadie se lo ha dicho, pero ella lo sabe. Está esperando al príncipe. Cierra los ojos pero no duerme. Y cuando lo oye acercarse, simula un sueño todavía más profundo.

En toda buena historia, los personajes modifican su actitud ante los choques con el mundo al que pertenecen. A menudo, la dirección de esta modificación ayuda a encontrar el final.

Otra opción para encontrarlo es hacernos preguntas:

–¿Qué deseo remarcar?

–¿En qué emoción debería desembocar la historia?

–¿O en qué reflexión?

Los mejores finales resuenan en nuestro recuerdo porque hacen eco en una palabra, una frase, una imagen que ya ha aparecido antes en la historia. Retoman indicios, grandes hechos o minucias anteriores que el lector reconocerá complacido porque sentirá que forma parte de ese mundo y comprenderá cómo una cosa lleva a la otra. Esto hace que se la recuerde y se hable de esa historia.

El final tiene que ser emotivo y provocar emoción.

–Sugerente. No dar recetas ni ofrecer moralejas.

–Lógico y a la vez inesperado.

–Coherente. Necesario, un desenlace que la historia narrada «pida».

–Contundente. No extraviarse en comentarios ni justificaciones ni añadir elementos innecesarios.

–Es útil contrastarlo con el principio.

–Un buen final ilumina todo lo anterior: pero el impacto no es aislado, no corresponde solo al tramo final, el impacto está también en los datos anteriores que ilumina y con los que atamos cabos para ligar la trama.

✎ **Atención:** Un dato escondido en la trama puede dar lugar a un falso final, procedimiento eficaz para crear suspense antes del verdadero final.

El falso final pretende desviar la atención del lector hacia una situación y resulta que al final es otra, como hace Muñoz Molina en

Carlota Fainberg en el penúltimo capítulo. O se resuelve con una solución inesperada, como en la película *Match Point* de Woody Allen, en la que da la impresión de que el protagonista se verá perjudicado por algo que le ha salido mal, pero que lo termina beneficiando.

Si el final es de capítulo, el *cliffhanger* es una herramienta para abrir el suspense: con una frase, una acción, una decisión, un sentimiento, etcétera, que se retomará en uno de los capítulos siguientes.

Cliffhanger quiere decir «al borde del precipicio» o «al borde del abismo», pues así deja imaginariamente al lector. *Por ejemplo,* si lees este final de capítulo, seguramente desearás leer los siguientes para saber más, es un *cliffhanger:*

> Estaba en la puerta esperando mi decisión. Bajé a abrirle. Fue un error.

Si es un ensayo, tras las repercusiones que puede tener el asunto tratado, se escribe la conclusión, que consiste en un recuento condensado de las principales ideas expuestas. No es una repetición del resumen que encabeza el artículo. Deben derivarse de los objetivos y de los resultados de la argumentación desarrollada en los apartados anteriores.

30. Si la ambientación falla y la descripción empobrece el relato

Es bastante común que el ambiente esté ausente o la descripción no resulte narrativa. Es bastante común también que no se especifique la ciudad en la que transcurre el relato y que el autor (primerizo, en general) lo justifique diciendo: «Si no se dice qué ciudad es porque quiere ser todas las ciudades». Más adelante, descubrirá seguramente el peligro que esa idea conlleva.

El ambiente da carácter a los hechos. Y ya sea el entorno, el paisaje, el clima, la iluminación, los colores, los movimientos… deben incidir en los hechos narrados, para bien o para mal.

La descripción debe agregar algo más a la narración.

✎ **Atención:** Así como ocurre con cada personaje, cada lugar debería aparecer en el relato tal como solamente tú lo veas, lo ames, lo odies, lo recuerdes, y no como cualquier otro observador pueda verlo.

Problemas del ambiente y la descripción

–El paisaje o el entorno resultan desvinculados de la acción.

–Está correctamente diseñada la decoración, pero no se conocen los sentimientos del protagonista frente a esa decoración. «Olvidar» la presencia del protagonista. Describir sin contemplar el punto de vista del personaje. Perderse en lo que rodea al sujeto y olvidarse de captar las resonancias que el entorno provoca o no provoca en él.

–Abusar de la descripción. Hablar del tiempo o del paisaje sin presentar el nudo, sin especificar qué pasa y a quién le pasa. Hacer una descripción demasiado larga referida a la época, al clima o al paisaje o contar pequeños hechos subsidiarios del principal.

✎ **Atención:** Controla la incontinencia verbal.

Es Antón Chéjov, que nos acompaña con varias de sus valiosas puntualizaciones a lo largo de este libro, el que habla de «incontinencia verbal», acerca de las descripciones de la naturaleza que hace Gorki en sus cuentos:

> Cuando se leen, se desea que fueran compactas, en dos o tres líneas. Las frecuentes menciones del placer, los susurros, el ambiente aterciopelado y demás añaden a estas descripciones cierta retórica y monotonía, y enfrían, casi cansan. La falta de continencia se siente en la descripción de las mujeres («Malva», «En las balsas») y en las escenas de amor. Eso no es oscilación y amplitud del pincel, sino exactamente falta de continencia verbal.
>
> En mi opinión, una verdadera descripción de la naturaleza debe ser breve, poseer carácter y relevancia. Hay que acabar con lugares comunes como «el sol poniente, bañado en las olas del mar oscurecido, vertió su oro carmesí», o «las golondrinas, sobrevolando la superficie del agua, gorjeaban jubilosas». Al describir la naturaleza, uno debe atrapar pequeños detalles arreglándolos de tal manera que con los ojos cerrados se obtenga en la mente una imagen clara. Por ejemplo, si quieres lograr el efecto total de una clara noche de luna, escribe que un trozo de cristal de botella rota brillaba como una pequeña estrella en el estanque del molino, mientras la sombra oscura de un perro o un lobo pasó bruscamente como una pelota, y así sucesivamente. La naturaleza cobrará así vida si no temes comparar sus fenómenos con acciones humanas ordinarias. En la esfera de lo psicológico, los detalles son también la clave. Dios nos libre de los lugares comunes.

–Utilizar lugares o detalles que sobren en el relato. O hacerlo de modo que la narración se convierta en un folleto turístico.

–Registrar lo obvio. Hacer referencias a aquello que todo el mundo conoce.

–Abusar de lo ornamental. Recurrir a escenarios remanidos como la cabaña en la montaña, la mansión prodigiosa, el castillo en el lago.

–Confundir ambigüedad con imprecisión.

–Interrumpir el desarrollo de los hechos con la descripción de un lugar y

detener así la narración sin necesidad.

–No acotar el tiempo. Pregunto: «¿Cuándo se desarrolla tu novela?» Y me contestan, «Hoy mismo», o «En la Edad Media», o «En la Guerra Civil». La respuesta correcta es «Desde el 14 de enero de 1868 al 13 de febrero de 1869», por ejemplo, porque así no erraremos en cosas tan sencillas como si nuestros personajes tienen que vestir de invierno o de verano, si hay festividades, o guerras, o epidemias, si llueve o nieva o el sol quema.

Además, de este modo te permite sugerir el marco histórico-social.

–No tener en cuenta la climatología.

–Utilizar comparaciones forzadas o desproporcionadas.

Claves para mejorar el ambiente

Describe todo aquello que el lector necesita para comprender la historia: nada de menos, nada de más. Comprueba si el espacio descrito es realmente imprescindible o si es prescindible.

Si nombras una ciudad conocida, no des detalles que el lector ya sabe o que se puede imaginar. Nómbrala o di de ella algo que solo puedes decir tú.

Por otra parte, si pretendes sugerir un entorno especial y no muestras lo especial, el relato se diluirá. Lee *Ana Karenina*, de Tolstói, y verás de qué hablo. Los minúsculos detalles cumplen sus funciones; por ejemplo, alertar tiempo después a uno de los personajes y crear así la sospecha.

Recuerda que la descripción es también productora de dramatismo. Lee a Poe si no sabes de qué hablo.

No describas de modo indiscriminado los aspectos que no modifican los hechos. Si te detienes en los elementos prescindibles, se desvía la atención del centro principal. *Por ejemplo*, si lo importante de un ambiente como acicate de la intriga es un pincel con pintura seca color violeta, no describas también la paleta, el caballete y demás elementos que completan el

conjunto.

Un espacio tiene que hacer ver al lector lo que se describe. Presenta el espacio tal y como lo ve el personaje, según su situación afectiva y personal, con el tono emotivo adecuado.

El escenario sugiere una acción probable. Tiene una dimensión narrativa. *Por ejemplo*, si alguien huye, será distinto el efecto si lo hace de madrugada, bajo una tormenta, a través de un descampado, por las escaleras de un rascacielos, o si la zona está desierta o poblada.

El aporte de P. D. James:

> Toda caracterización se basa en la experiencia personal, es posible aceptar las sugerencias de la realidad, pero sin retratarla.
>
> Describe la ropa de los personajes, salvo para expresar otras cosas (estados de ánimo, rasgos de carácter, oficio, clase social, etcétera). En cambio, sí los gestos, la expresión y los rasgos físicos, especialmente la mirada y la voz. Describe detalladamente las habitaciones donde los personajes viven o trabajan. Ésta puede ser una forma indirecta de sugerir la personalidad de sus ocupantes mejor que una enumeración de cualidades.

Analiza de qué modo pueden afectarles a los personajes los lugares e intenta ampliar la historia a partir de esa pauta. *Por ejemplo*, en *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, la acción avanza desde el mundo corriente hasta el corazón de una jungla sombría, que coincide con el lado oscuro que van mostrando los personajes.

En este sentido, *pregúntate* si la función del ambiente podría ser de amenaza, advertencia, descanso, intrusión, señal, placidez, según lo que viven tus personajes.

Además, la geografía te permite provocar giros inesperados.

Por ejemplo, los primeros capítulos de una novela pueden centrarse alternativamente en las vidas de varios personajes: uno, en el mundo del tango de Buenos Aires; otro, también bailando tango en París. Así, al comienzo, los personajes principales están en esferas separadas y gradualmente se aproximan porque comparten una afición.

Truco: En este sentido, es productivo vincular un sentimiento a un lugar. Puedes hacerlo al reescribir, si no lo has hecho antes. Un sentimiento puede acentuarse de maneras muy distintas, según el escritor. *Por ejemplo,* la desolación:

–Jean Rhys concentra la desolación en el entorno, en *El ancho mar de los Sargazos:*

> Miré las tristes y curvas palmeras, las barcas de pesca varadas en la playa, la irregular hilera de cabañas encaladas, y pregunté el nombre del pueblo:
> –Massacre.
> –¿Y a quién mataron aquí? ¿Esclavos?

–Raymond Carver lo hace mediante los objetos y las acciones, como en «Catedral»:

> Una tarde que volvía a casa con una bolsa que contenía tres botellas de champán André y un poco de carne, se detuvo en el descansillo y miró al cuarto de estar de su patrona. Vio a la anciana tumbada de espaldas en la alfombra. Parecía dormida. Entonces se le ocurrió que podía estar muerta. Pero la televisión estaba puesta y prefirió pensar que estaba dormida. No sabía qué hacer. Se pasó la bolsa al otro brazo. Entonces fue cuando la mujer tosió débilmente, puso la mano junto a su costado, se calló y quedó inmóvil de nuevo. Lloyd siguió subiendo las escaleras y abrió su puerta.

✎ **Atención:** Una herramienta imprescindible: los detalles.

Una condición del escritor es saber mirar: saber mirar los detalles diferentes en el mundo de lo cotidiano.

Pero no todos los detalles tienen igual valor, sino solo los significativos. Hay que seleccionarlos. Recrea los detalles de lo esencial, como hace Jean Échenoz, que en su novela *14* condensa en cien páginas el panorama de la Primera Guerra Mundial:

> Busco la precisión por puro placer. Intento escribir con imágenes, mi método es visual, mezclo lo que visualizo con el lenguaje, intento dirigirme a cosas que me puedan parecer importantes, prestando atención a los detalles. Los detalles son la clave, una especie de metáfora constante de la idea que uno desea transmitir. Un detalle puede marcar la esencia: una metonimia que viene de cualquier situación simple, una señal crucial que podemos encontrar en un vestido y que significa

> muchísimas cosas. La elección de un tipo de té concreto puede desvelarnos algo más, puede definir un personaje.

Y observa ahora la maestría con que los emplea Flannery O'Connor en el cuento «El geranio»: adjetivos puntuales *(boca agria),* descripciones exactas *(las puertas indicaban los centímetros),* sentimientos del protagonista frente al lugar *(aquel edificio lo había dejado aturdido).*

A la vez, ofrece una visión panorámica en un fragmento apenas *(una hilera de edificios todos iguales / y otras gentes que las miraban a su vez)* y pasa de un tono sombrío al onírico-terrorífico:

> Vivía en un edificio, en medio de una hilera de edificios todos iguales, grises y rojos, manchados de tizne, con gentes de boca agria asomadas a las ventanas para ver otras ventanas y otras gentes que las miraban a su vez. Y dentro, subías y bajabas, y solo veías corredores, como cintas de medir donde las puertas indicaban los centímetros. Recordó que la primera semana aquel edificio lo había dejado aturdido. Se despertaba con la esperanza de que durante la noche los corredores hubiesen cambiado, se asomaba a la puerta y ahí estaban, alargados como pistas para pasear perros. Y las calles, tres cuartos de lo mismo. Se preguntaba adónde llegaría si caminaba hasta el final de alguna de ellas. Una noche soñó que lo hacía y que acababa al final del edificio: en ninguna parte.

> ✎ **Atención:** Evita el exceso de «sonrisas», se puede mostrar la alegría o la felicidad de otras muchas maneras. Observa las reacciones de todo tipo de las personas en un momento alegre, divertido, gozoso, y toma nota. Tampoco abuses de los suspiros. Por lo gastados en su uso, no transmiten la emotividad o el sentimiento que pretendemos mostrar recurriendo a ellos, busca reemplazarlos por una reacción que caracterice a tu personaje en ese momento particular, míralo con detenimiento, si lo conoces lo suficiente, ella o él te mostrarán gestos o actitudes propias.

Controla la relación entre la época y los objetos.

Por ejemplo, si ambientas una novela en los años cincuenta, no podrás incorporar ordenadores y teléfonos móviles.

Aunque la trama y los personajes sean los mismos, una situación puede transcurrir en distintos lugares o distintas épocas y la historia resultante será

distinta. Pruébalo.

Registra lo diferente. Recrea los hechos desde una mirada novelesca. Aunque se desarrolle en el mundo cotidiano, una novela debe mostrar eso diferente que nadie ha mostrado antes.

Es posible que un lugar se repita una y otra vez en la narración, una determinada habitación, un parque, una sala de espera, un convento. Es lógico, pero estos lugares deben cambiar según sea el tono dramático de la situación. *Por ejemplo:* dos situaciones que se desarrollan en una cafetería. En la primera, a los personajes la cafetería les resulta anodina, se conocen, por lo que estarán en una mesa con más gente, en medio del salón y de las conversaciones. En la segunda, se encuentran en la cafetería cuando ya hay una cierta atracción entre ellos, por lo que están en un rincón más aislado, una mesita pequeña, y ven ese lugar como el paraíso, a través de la mirada del enamoramiento.

> ✎ **Atención:** Toma nota acerca de cuándo y cómo presentas el escenario y si lo haces de modo que el lector pueda entrar allí gracias a los pequeños detalles y a las particularidades del ambiente. A los lectores les atrae «estar» en el lugar con los personajes, ver, oír y hasta tocar lo que ellos tocan, es un pasadizo para sumergirse en el libro.

Ejercicio: Para precisar la descripción:

Describe algo banal en un máximo de 15 líneas (como un cielo estrellado, una naranja, una mujer en kimono, las llaves en una cerradura...) con un lenguaje preciso, de modo que se convierta en interesante.

31. Lenguaje y atmósfera

Una atmósfera siniestra se puede recrear a través de los adjetivos. Así ocurre en *La caída de la casa Usher,* de Edgar Allan Poe, donde el uso de los adjetivos anuncia que algo va a ocurrir y, al final, potenciando la adjetivación se refuerza también el terror:

> Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente lúgubre del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista de la melancólica Casa Usher. No sé cómo fue, pero a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza. Digo insoportable porque no lo atemperaba ninguno de esos sentimientos semiagradables por ser poéticos, con los cuales recibe el espíritu aun las más austeras imágenes naturales de lo desolado o lo terrible. Miré el escenario que tenía delante –la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados– con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo. Era una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime.

Una atmósfera suave y pausada se puede conseguir mediante las interrogaciones, los adverbios terminados en «mente».

> El hombre se despertó. Sentía la angustia de no haber soñado. Por primera vez en millares de años no había soñado. ¿Le había abandonado el sueño en la hora en que había regresado a la tierra donde había nacido? ¿Por qué? ¿Qué presagio? ¿Qué oráculo sería? El caballo, más lejos, dormía aún, pero ya inquietamente. De vez en cuando agitaba las patas traseras, como si galopase en sueños, no suyos, que no tenía cerebro, o solamente prestado, sino de la voluntad que los músculos eran. Echando mano de una piedra saliente, ayudándose con ella, el hombre levantó el tronco y, como si estuviese en estado de sonambulismo, el caballo le siguió, sin esfuerzo, con un movimiento fluido en el que parecía no haber peso. Y el centauro salió a la noche.
>
> JOSÉ SARAMAGO, *Casi un objeto*

Veamos cómo actúan sustantivos, adjetivos y verbos para crear una atmósfera emotiva en un párrafo de una novela de Doris Lessing, *La costumbre de amar:*

> No era posible, pensó mientras sostenía el sumiso cuerpo de Bobby entre sus brazos, que hubiera podido estar completamente solo durante tanto tiempo. Había sido insoportable. Sostuvo el silencioso cuerpo acunado por su respiración, y acarició con unos golpecitos sus espaldas y sus muslos, y mientras lo hacía, sus manos recordaron las emociones de casi cincuenta años de amor. Podía sentir cómo recorrían su cuerpo las recordadas emociones de su vida, y su corazón se hinchó con una alegría que le parecía no haber conocido jamás, porque era una combinación de una docena de amores.

Los sustantivos empleados son: *cuerpo, Bobby, brazos, tiempo, respiración, golpecitos, espaldas, muslos, manos, emociones, años, amor, vida, corazón, alegría, combinación, docena, amores.*

Los adjetivos empleados son: *posible, sumiso, solo, insoportable, silencioso, recordadas.* Los verbos empleados son: *ser, pensar, sostener, poder, estar, acunar, acariciar, recordar, sentir, recorrer, hinchar, parecer, conocer.*

32. Si el relato no está bien articulado

Un relato bien articulado es un conjunto en el que todo cuenta, nada sobra, nada es impreciso o inexacto. Establece una progresión dentro del contexto. La progresión puede ir de lo particular a lo general, o de lo general a lo particular.

Se puede considerar deficiente, mediocre (¿malo?), en estos casos:

· Cuando los flecos y las imprecisiones desajustan la idea desarrollada.
· Cuando informa más que narra.
· Cuando no hay ningún tipo de transformación entre el principio y el final.
· Cuando no crece a medida que avanza.
· Cuando explica lo que ya se sabe, porque sucede de ese modo en la realidad.
· Cuando explica lo que no es necesario explicar.
· Cuando ofrece referencias ambiguas *(En un lugar lejano, en una casa muy grande...).*
· Cuando emplea un léxico rebuscado *(verificar un hallazgo* por *encontrar).*
· Cuando las frases son confusas.
· Cuando no presenta una coherencia integral entre frases y párrafos.

Como *ejemplo*, veamos un relato que incluye distintos mecanismos improductivos.

Los analizamos y corregimos.

Lo depuramos, reemplazamos palabras y expresiones por otras más

apropiadas, eliminamos repeticiones que no aportan nada nuevo.

El objetivo es agilizar el texto para potenciar la idea.

El relato que consideramos «mal escrito» es el siguiente:

> En un lejano lugar del mundo habitaba un ave maravillosa, muy bella y colorida. Estaba en una pequeñísima parcela de ese lugar, un territorio que ocupaban dos árboles y un lago de aguas cristalinas que desembocaba en un mar muy azul, adentro de una gran jaula. Las características geográficas propias de ese lugar, una isla de medianas dimensiones, podían haberla conducido a ser una isla paradisíaca, pero los hombres que la habitaban destruyeron esa posibilidad y solo quedó ese espacio verde, el pequeñísimo territorio donde habitaba el pájaro.
>
> Hacía muchos años, estos hombres descubrieron que ellos no eran los reyes de la naturaleza porque los pájaros, los peces y otros animales, las flores, las plantas, los árboles, la arena, el sol y el cielo eran más atractivos que ellos y no lo pudieron admitir, así que harían que todo se deteriorara y de esta forma creían que lograrían ser los reyes del mundo. Destruyeron todo y negaron la existencia del cielo y el sol.
>
> Unos días después, apareció el pájaro de bonitos colores y como empezaban a sentir una extraña sensación frente a la falta de vegetación y animales, decidieron conservarlo, para lo cual le construyeron esa jaula en el único lugar de la isla donde aún estaban los dos árboles que milagrosamente se habían salvado.

Lo consideramos mal escrito por las siguientes causas:

· Varía el sujeto del relato:

El primer problema que observamos es que el relato se inicia con un sujeto al que le pasa algo: «el pájaro», y acaba con otro que hace algo: «los hombres». En un relato breve, con este tipo de mecanismo se dificulta la progresión de la historia y la consecuente culminación.

· Imprecisión:

En un lejano lugar del mundo un ave maravillosa, muy bella y colorida
dos árboles (mejor, precisar: *dos nogales)*
Hacía muchos años
Unos días después
una extraña sensación
estaban

· Palabra más rebuscada que su sinónimo:

habitaba (el sinónimo: *vivía)*

· Redundancia:

maravillosa, muy bella y bondadosa
quedó, o ellos dejaron

· Cacofonía:

maravillosa/bondadosa

· Lenguaje técnico que resulta inapropiado:

Las características geográficas propias de ese lugar

· Tópicos:

isla paradisíaca
lago de aguas cristalinas

· Explicación obvia:

de esta forma creían que lograrían ser los reyes del mundo

· Tiempo verbal no pertinente:

Descubrieron, harían: ya ocurrió, es *hicieron.*

· Sobreabundancia de nexo coordinante:

> Un día, estos hombres descubrieron que ellos no eran los reyes de la naturaleza porque los pájaros, los peces y otros animales, las flores, las plantas, los árboles, la arena, el sol y el cielo eran más atractivos que ellos y no lo pudieron admitir, así que harían que todo se deteriorara y de esta forma creían que lograrían ser los reyes del mundo. Destruyeron todo y negaron la existencia del cielo y el sol.

(Los nexos coordinantes se pueden reemplazar por punto y seguido.)

El relato reescrito:

En una parcela de una isla de pescadores, vivía preso un colibrí. Los pescadores le habían construido una gran jaula ocupada también por dos nogales y un lago que desembocaba en el mar. Este minúsculo territorio era el único que se conservaba intacto en la isla. Los pescadores de la isla no habían podido admitir que ellos no eran los reyes de la naturaleza, que los pájaros, los peces y otros animales, las flores, las plantas, los árboles, la arena, el sol y el cielo eran más atractivos que ellos. Entonces, destruyeron todo y evitaron mirar el cielo y el sol.

Un mes después, apareció el colibrí. Como empezaban a añorar la vegetación y los animales, decidieron conservarlo. Le construyeron la jaula en el único lugar de la isla donde aún subsistían los dos árboles y el lago, que se habían salvado de la exterminación.

Sin embargo, el pájaro no pudo resistir el cautiverio.

33. Si la unidad no hace la fuerza

La idea de conjunto armónico es la que debe prevalecer a la hora de corregir. No puedes pensar cada elemento de tu relato por separado, sino como una unidad, y al escoger un elemento tienes que tener en cuenta todos los anteriores ya elegidos, y saber que está condicionando los siguientes.

Una visión de conjunto te ayudará a seleccionar los acontecimientos que van a conducir al desenlace final. Deben estar dispuestos en el sentido que más convenga a la trama.

Problemas que desmerecen la unidad

–No tener en cuenta la progresión y la tensión. Llevar adelante un desarrollo que carece de tensión. Lo ideal sería que el interés en saber cómo acaba la historia fuese creciendo y que, justo antes del desenlace, estuviese en su punto máximo.

–Descuidar el ritmo. Elaborar situaciones atrapantes, seguidas de otras que causan tedio e indiferencia porque no conducen a ningún sitio.

«El mejor cuento puede ser arruinado por un ritmo defectuoso en una oración, o por error en la división de los párrafos. Por lo tanto, siempre escribo mis últimas líneas, mi último párrafo, mi última página, y después vuelvo atrás y trabajo hacia el final», dice Katherine Anne Porter.

–Preocuparnos por la «redacción correcta» y no ocuparnos de ajustarla al sonido y el ritmo que pide la historia.

–Los personajes no llegan a constituir un universo particular. A medida que

avanza la historia, no reaparecen algunos personajes de capítulos anteriores y entonces quedan cabos sueltos.

–No queda clara la relación entre uno y otro personaje, así como puede no quedar clara la relación entre las ideas.

–Son poco funcionales los enlaces o no existen. Las situaciones están ligadas por enlaces confusos o demasiado explícitos.

Fragmentos extraídos de un informe de un lector editorial a un autor:

> Los capítulos de su novela no conforman una unidad. En muchos momentos, conmueve, y en otros, la historia queda como detenida, la novela no avanza, a causa de excesivas descripciones o de la narración de la historia de otros personajes secundarios que no inciden para nada en el conflicto principal, sino que pasan por la vida de los protagonistas simplemente, sin provocar cambios en el relato ni ser motivo para alimentar el suspense, por ejemplo.

–Fundamental: Falta ligazón emotiva y evocativa entre el primer capítulo y los restantes.

Claves para mejorar la unidad

–Un mecanismo útil es considerar la unidad como aspecto inseparable de la continuidad. Como un cuadro al que podemos abarcar con un solo golpe de vista, deberíamos abarcar un texto desde la primera línea hasta la última como un *continuum.* Porque el lector tendrá la concepción final de totalidad cuando haya terminado de leer el texto. Para interesarlo en llegar hasta allí, son importantes los pequeños momentos de tensión que sostienen el texto y la buena conexión entre párrafo y párrafo, entre capítulo y capítulo.

–Así te guste o no trabajar con esquema, en esta parte de la revisión el esquema te ayuda a visualizar el conjunto. Podrías trazar un esquema de los nudos principales y:

–Comprobar que son los que la historia necesita.

–Decidir cuáles de los secundarios deben permanecer, por qué y en qué

orden.

–Controlar las conexiones.

–Aclarar los párrafos que resultan confusos, eliminar lo que los diluya, amplificarlos si es necesario.

En suma, ajustar tanto la estructura como el lenguaje para ajustar el conjunto.

En buena medida, la unidad es unidad de tiempo: la sucesión de sucesos en un tiempo determinado; de acción: a partir de una situación inicial se llega a una situación final; de causa: la intriga se establece a través de las relaciones causales entre los acontecimientos; de efecto, vinculada a la trama: todo está en función de lo que queremos decir y de lo que queremos provocar, la trama se teje en función de ese efecto (no se coloca el efecto al final independiente de la trama).

–No descuidar el ritmo. La noción de ritmo –esencial en música– cumple también un papel básico en un relato. No son pocos los escritores que construyeron una novela según diferentes estructuras musicales, como la del jazz en *Rayuela,* de Cortázar; la sinfónica, en *Bajo el volcán,* de Lowry; las habaneras, los boleros, en textos de Cabrera Infante; las modulaciones propias de una orquestación en los relatos de Moyano, de Pavese, de Kafka... Céline evocaba la «pequeña música» que él había inventado. Chinua Achebe escribía una frase y luego escuchaba como sonaba. Si no sonaba bien, la rehacía hasta quedar satisfecho, una tras otra. Onetti decía: «Presto mucha atención al ritmo y a la sonoridad cuando escribo. Escucho mis frases. Necesito encontrar cierta musicalidad para estar satisfecho de lo que escribo. A veces, marco en el borrador: “Atención, en esta frase falta la música”».

Precisamente, escribir con estilo propio es hacerlo con un ritmo particular impuesto por nuestras necesidades internas: el ritmo del texto debe ajustarse a lo que queremos decir. Con este fin, al reescribir operamos separando elementos inútiles, permitiendo que resalten los primordiales, esclareciendo

las partes oscuras, agregando elementos vitales.

✎ **Atención:** Retomar + transformar o ampliar lo retomado. Escribir un cuento, una novela, un ensayo, es como coser empleando el punto atrás. El texto se alimenta de lo que has dicho y de lo que quieres decir simultáneamente. Por consiguiente, para llevar a cabo esta tarea, registra especialmente las primeras páginas en busca de motivos, personajes, indicios, y *pregúntate* cómo los has enhebrado a lo largo de la historia. Como ya hemos visto, cuando se retoman elementos esbozados anteriormente, el lector va sintiéndose cómplice, sabe de dónde proviene la nueva información, confirma lo que ya sospechaba o se asombra de la forma en que se han desarrollado los hechos y se crea una unidad de conjunto.

Pregúntate también si aquello que no retomas no lo haces porque es superfluo y si tal vez te conviene eliminarlo.

–Para que las escenas intermedias o finales remitan a las primeras, para que las partes se junten en un común denominador, los personajes deben interrelacionarse.

La unidad lograda hace que todas las piezas que forman parte del conjunto contribuyan a desarrollar la trama y los temas, que todos los elementos utilizados sean importantes. Amplía algunas de esas piezas y sus conexiones si es necesario, y poda otras.

–El desarrollo del tema es también fuente importante de unidad, especialmente en una novela. Los lectores necesitan sentir que todos los detalles, los personajes y las acciones contribuyen en última instancia a desarrollar líneas temáticas. Toma nota de lo que expresan varias de las imágenes y acontecimientos de tu historia: ¿hay una constante alusión a la falta de comunicación o a la forma en que los personajes socavan su propia felicidad?, ¿se percibe una constante desazón? ¿O no puedes deducir el necesario común denominador en la historia narrada?

Podría ser que haya empezado con un planteamiento, con un dilema, y

haya acabado en otro punto de la historia del cual no nos habías dado indicios previos. Aunque el relato puede incluir varios elementos dispersos, hay que mantener la unidad intercalando unos motivos recurrentes.

–En cuanto a la extensión del conjunto, amplía el desarrollo si el tratamiento del tema lo exige, no aumentes el número de páginas si no sabes por qué lo haces.

Del mismo modo, no abrevies el desarrollo para disminuir el número de páginas, puedes perder información necesaria. A veces, hay momentos narrativos brillantes, que resultan desaprovechados por lo resumidos. En este caso, se vincula ampliar con profundizar.

–Unidad significa también coherencia interna del conjunto. Los mecanismos del relato pueden llevarse a los más impensados extremos si son necesarios para la trama y responden al estilo. Hay buenos ejemplos que demuestran que podemos emplearlos de una manera particular, con la condición de que respondan al artefacto diseñado, de modo que ese artefacto tenga coherencia en sí mismo, que constituya una unidad.

–El título. Recuerda que el título es, en cierto modo, la carta de presentación de la unidad: la síntesis del conjunto. Y puesto que, a la vez, desempeña una función apelativa y es una llamada de atención que atrae al lector, revisa su efectividad.

✎ **Atención:** Escribir más acerca de algo no contribuye a explicitar una idea, sino a desgastarla. Escribir menos acerca de algo no contribuye a sugerir una idea ni a crear misterio.

Por lo tanto:

Escribir lo justo. Es decir, no perder de vista el hilo conductor del relato: continuarlo, reforzarlo, dilatarlo sin saturarlo.

Se trata de conseguir que el texto aparente ser natural, gracias al exhaustivo trabajo de la reescritura.

Segunda parte

Una cosa es una historia larga, y otra, una historia alargada. No debemos obligar al lector a leer una frase de nuevo. Es más fácil atrapar un conejo que un lector.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Descubre lo que la gente desprecia de tu texto y explótalo al máximo.

JEAN GENET

[...] y toda la tarea de un libro es absorbida por el trabajo de tasar convencionalmente el sentido de ciertas palabras entre autor y lector.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

34. Si el lenguaje falla, si no se perfila el estilo

Entre los manuscritos que llegan a nuestro servicio de revisión, a las agencias literarias, a las editoriales o a los concursos, un fallo común consiste en la falta de personalidad, están escritos con palabras de otros: expresiones gastadas o muy parecidas a las de algún escritor, frases hechas, tópicos, estereotipos, pobreza léxica.

Escuchemos nuevamente a Julio Cortázar:

> En los grandes poetas, las palabras no llevan consigo el pensamiento; son el pensamiento.

Di lo que tienes para decir y hazlo con las mejores palabras.

El estilo eres tú. Durante la revisión, a medida que lees lo que has escrito, *pregúntate:* «¿Dónde y de qué modo se nota mi impronta, dónde estoy yo?».

Puede pasar que no te encuentres: que no haya un estilo, que el posible estilo resulte indefinido e indefinible, que fluctúe, por ejemplo, entre el lenguaje poético y la crónica.

Sin embargo, tú tienes una personalidad, una manera de reaccionar, de sentir, una sensibilidad, que incluso puede percibirse en la manera de usar la puntuación.

¿Qué puede haber pasado? Tendrás que revisar el lenguaje empleado con lupa.

Una opción es que no hayas hecho pasar la escritura por tu filtro, por tus vísceras, que ha salido todo de tu mente, alejada de tu emotividad.

En este caso, debes disponerte a reescribir el texto por completo.

Escuchemos esta conversación con Truman Capote:

–¿Cómo corrige?

–Hago la revisión completa a mano. Esencialmente, me considero un estilista, y los estilistas son notoriamente proclives a dejarse obsesionar por la colocación de una coma y por el peso de un punto y coma. Las obsesiones de este tipo, y el tiempo que me quitan, me irritan hasta lo indecible.

–¿Puede un escritor aprender el estilo?

–No, no creo que el estilo sea algo a lo que se llegue conscientemente, como tampoco llegamos al color de nuestros ojos. Al fin y al cabo, su estilo es usted. En última instancia la personalidad de un escritor tiene mucho que ver con la obra. La personalidad tiene que estar humanamente presente. La humanidad individual del escritor, su palabra o su gesto frente al mundo, tiene que aparecer casi como un personaje que entre en contacto con el lector. Si la personalidad es vaga o confusa o meramente literaria, *ça ne va pas.* Faulkner, McCullers son escritores que proyectan su personalidad de inmediato.

«¿Qué es el estilo? ¿Y «qué es», como pregunta el koan zen, «el sonido de una mano»? Nadie lo sabe realmente, sin embargo, uno lo sabe o no lo sabe. Para mí, si usted me permite una pequeña imagen un tanto simplista, el estilo es el espejo de la sensibilidad de un artista, en mayor grado que el contenido de su obra. ¿Quiénes son algunos de los escritores jóvenes que parecen estar enterados de que el estilo existe? P. H. Newby, Françoise Sagan, en cierta medida. Bill Styron, Flannery O’Connor. ¡Ah, esa muchacha tiene algunos momentos extraordinarios! James Merrill. William Goyen... si dejara de ser histérico. J. D. Salinger, especialmente en la tradición del estilo coloquial.

Tener un estilo propio es igual a ser auténtico, consecuente con la idea motora. Ser auténtico es contar convencido de que en la narración subyace amalgamado lo que queremos en la vida. La escritura como vida, como vivida por el que escribe desde su enfoque particular. El enfoque proporciona la voz. La voz propia es el estilo.

Otra opción, que engloba numerosos fallos que se contemplan a continuación, atañe al lenguaje: al uso del léxico y la gramática.

¿Cuál es la mejor forma de emplear las palabras y las frases dentro del universo cerrado de cada relato particular, de organizar el lenguaje como expresión del pensamiento y la imaginación? ¿Cuáles son los elementos más conflictivos, que provocan los peores resultados en la producción de un relato?

La naturalidad es el motor de la claridad y la precisión. La Bruyère lo escenifica de este modo:

–¿Qué dices...? En verdad que no te comprendo... Pero no, no lo repitas. Al fin comienzo a entender... Quieres, Acís, decirme que hace frío. ¿Por qué no dices: «Hace frío»? ¿Pretendes comunicarme que llueve o nieva? Pues habla así: «Llueve... nieva...». ¿Adviertes que mi rostro resplandece de alegría y deseas felicitarme por ese júbilo...? Con una frase puedes hacerlo: «Me congratulo por tu buena cara». Arguyes: «Ese lenguaje es sencillo y claro, pero me enoja su laconismo». ¡Cómo!, Acís, ¿tanto mal hay en que se nos entienda cuando hablamos?

35. La gramática a tu servicio

El aporte de Marcel Jouhandeau:

> Lo que crea el estilo es la negativa a usar ciertas palabras, y no las palabras que se emplean... Se escribe bien porque uno se ha resistido a las insistentes insinuaciones de tal adjetivo, de cuya debilidad o coquetería de mal gusto se ha desconfiado a tiempo.

La historia crece o se desmerece si falla el uso de la gramática, la sintaxis o la puntuación.

Problemas

Trata de evitar lo siguiente:

–El vocabulario rebuscado, demasiado «literario», palabras de significado casi incomprensible o muy técnico.

–Los mismos verbos. ¿Por qué usar indiscriminadamente los verbos *hacer, tener, ser, estar, sentir...* en lugar del verbo específico que la mayoría de las acciones ofrece?

–La extensión y las características de la frase inadecuadas. Deben adecuarse a lo que se cuenta y a la organización del pensamiento. Por ejemplo, descartar la frase larga y los verbos auxiliares para las escenas de acción rápida.

–El abuso de ciertos conectores como «que», «y», «pero».

–El abuso de los gerundios y de los adverbios terminados en «mente», que detienen la acción.

–El abuso de la sinonimia y la antonimia. No apelar exclusivamente al uso de sinónimos o antónimos al retomar una palabra, en lugar de volver a

utilizarla: la repetición no es molesta cuando es funcional. El empleo indiscriminado de sinónimos o antónimos suele dar como resultado un lenguaje monótono y artificial.

–La pobreza léxica. Usar un vocabulario limitado, directo, en lugar de sugerir, sin particularizar nuestros sentimientos y nuestro concepto personal sobre los diferentes referentes empleados.

–La desconexión entre frases, párrafos, secuencias. El descontrol en el orden de los párrafos y el consiguiente desorden de la información.

–No reflexionar acerca de las posibilidades de las palabras y recurrir poco al diccionario.

Truco útil: Abrir el diccionario al azar hasta que des con la palabra exacta. El azar es un buen ayudante.

✎ **Atención:** Condensa en una frase el corazón del relato o el corazón del libro y podrás comprobar si has dicho lo que querías decir.

36. Los párrafos agrupan y conectan, pero son independientes

Las frases agrupadas en un párrafo deben referirse a una misma idea central.

Don DeLillo se autodefinió como un escritor de párrafos:

> Sigo una idea, no tengo un guión previo. Me convertí en un escritor de párrafos, frase a frase, en *Los nombres.* Me hice más consciente de las palabras y las frases. De esta manera me resulta más fácil leer y corregir. La página en blanco, un párrafo y estudiarlo de forma detenida y entenderlo. Pongo la página a un lado y empiezo con otra. En *La calle Great Jones* no tenía un sentido del párrafo. Son largos. En trabajos más recientes, se hacen más cortos, porque me permite ver de forma más clara y estar más atento a qué debo corregir y cambiar.

Estructurar bien los párrafos implica establecer una progresión entre las frases: no colocar primero una frase que estaría mejor situada en otra posición.

En el ensayo, la disposición de la información del texto es la siguiente:

· El primer párrafo del ensayo consiste en la presentación y justificación del problema, un planteamiento general.

· En los siguientes, los argumentos para probar nuestra tesis, los antecedentes detallados. Al argumentar aportamos razones para defender una opinión, lo que pensamos sobre el problema planteado.

· El último párrafo deberá ser la conclusión.

Si antes enumeras los asuntos que tratar, podrás desarrollarlos en el orden que más convenga. En la corrección, quizá sea necesario cambiar el orden de los párrafos.

Su construcción:

· La idea general va en el encabezamiento, y termina por una fórmula que lo resume todo. Es deductivo.

· Va de los hechos, de las observaciones, a las ideas y extrae una idea abstracta, más general. Es inductivo.

· Empieza con una idea a la que critica y finalmente presenta la idea propia. O a la inversa.

Los posibles errores:

· Anuncia una proposición, pero termina por demostrar otra.

· Anuncia una idea, pero no la demuestra ni la concluye lo suficiente y resulta poco creíble.

· Está constituido por ejemplos, pero la idea general no figura ni al principio ni al final.

· Forma un largo bloque sin puntos y aparte o, por el contrario, está «desmenuzado» en frases con puntos y aparte.

Es conveniente que prestes atención a la construcción de los párrafos para potenciar el sentido total del relato.

37. Las frases en el párrafo

La extensión de las frases y el campo semántico escogido en cada párrafo otorgan un sentido al mismo. Seleccionamos entonces un tipo de léxico y lo organizamos en frases de distinta extensión, dependiendo de las ideas que contienen y el ritmo apropiado.

Por ejemplo, en *El lector,* de Bernhard Schlink, el léxico está trabajado con precisión, coinciden los momentos de tensión con las palabras elegidas. Lo vemos en el siguiente párrafo, que queda dividido en dos partes. La primera parte está constituida por cinco frases breves: una referida a la acción del narrador: *Esperé en el recibidor.* Y las otras cuatro frases anticipan los movimientos de la protagonista, pero todavía no incluyen las partes del cuerpo. La segunda parte contiene tres frases (en cursiva). La más larga introduce el léxico referido al cuerpo, y la enmarcan dos breves; coincide con la iniciación erótica del protagonista, convertido en *voyeur:*

> 1) Esperé en el recibidor. Ella se quedó en la cocina para cambiarse. La puerta estaba entornada. Se quitó el delantal y se quedó solo con una combinación verde claro. Sobre el respaldo de la silla colgaban dos medias. 2) *Cogió una y la enrolló con rápidos movimientos de las dos manos. Se puso en equilibrio sobre una pierna, apoyó sobre la rodilla la punta del pie de la otra, se echó hacia delante, metió la punta del pie en la media enrollada, la apoyó sobre la silla, se subió la media por la pantorrilla, la rodilla y el muslo, se inclinó a un lado y sujetó la media con el liguero. Se incorporó, quitó el pie de la silla y cogió la otra media.*

En cuanto al orden de las frases en el párrafo, lo podemos cambiar si consideramos que es ventajoso para nuestro relato.

Pregúntate qué información colocas antes y cuál después. *Por ejemplo,* en este caso:

> El día amenaza gris y lluvioso, como es habitual en esta época del año en que la primavera es

solo una prolongación del invierno.

La mortecina claridad apenas alcanza a filtrarse por la ventana que hay en lo alto de la pared al final del corredor cuyos gruesos barrotes dificultan aún más el paso de la luz.

Cambio de lugar las dos frases. Observa cómo el párrafo impacta si colocamos en primer lugar la parte dramática y después la descripción, y la convertimos en una sola:

La mortecina claridad apenas alcanza a filtrarse por la ventana que hay en lo alto de la pared al final del corredor cuyos gruesos barrotes dificultan aún más el paso de la luz.

El día amenaza gris y lluvioso, como es habitual en esta época del año en que la primavera es solo una prolongación del invierno.

En conclusión, el misterio, que quedaba a la sombra de la primera frase, se destaca en el inicio.

Un posible modelo

Aquí tienes un uso excelente del párrafo y las frases en función de la narración clara, concisa y cuya intensidad crece, de una novela de Raymond Chandler, *Los chantajistas no matan.* Son dos párrafos, cada uno con un tema central. En cada párrafo, un conjunto de oraciones separadas por punto y seguido. Y, a la vez, cada oración contiene una información puntual y diferente a las restantes.

Párrafo 1. Centro temático: Enfrentamiento entre Mallory y Erno.

Las palabras y el frío tono desdeñoso de Mallory provocaron la ira de Erno. Su mano derecha se movió con rapidez hacia el interior de su chaqueta y salió armada de una pistola automática. Luego se quedó inmóvil y mirando con ira a su antagonista. Mallory se inclinó un poco hacia delante, apoyando sus manos en el borde de la mesa. En sus labios se dibujaba una débil sonrisa.

Párrafo 2. Cambia la escena. Centro temático: Reacción de los testigos.

Una de las concurrentes vio la escena y lanzó un grito. El color desapareció de las mejillas de Erno. Con voz alterada, dijo:

–Muy bien, compañero, saldremos. ¡Camina ya, pedazo de asqueroso!

Uno de los que estaban en una mesa cercana se movió inquieto. El movimiento distrajo por un instante a Erno. Entonces, la mesa le pegó en el estómago y lo envió de espaldas al suelo.

38. Las culpables pueden ser las frases

Las culpables pueden ser las frases para bien y para mal.

Un crítico atribuía la legibilidad y el mayor número de ventas de libros franceses a la longitud de las frases que usaba cada autor. Así decía que los que venden más usan frases con un promedio de 18 palabras como Colette, Marguerite Duras, Flaubert, Simenon. Otros, 30 palabras por frase como Bergson, Gide, Montaigne, Perec, Rabelais, Stendhal, Paul Valéry, Marguerite Yourcenar.

Y entre los de lectura difícil, a causa de frases largas (y complejas), Bossuet, Descartes, Proust y Céline.

Otro factor de ventas son las frases de estructura directa.

Probar: Variar la extensión de las frases.

A menudo, la longitud de las frases proviene de la afectividad inconsciente del escritor: se escribe bajo el imperio de un cierto ritmo interno. Mientras que una idea compleja podría necesitar una frase larga y compleja, inconscientemente la abreviamos a pedido de nuestro ritmo interior. Por consiguiente, es conveniente resistirse en un caso como éste y permitir que el ritmo dependa más de lo narrado que de nuestra música interior.

También debe depender de lo que se pretende mostrar: ¿violencia?, ¿melancolía?, ¿voluptuosidad?, ¿prisa? Conviene reflexionar acerca de qué escenas deberían desarrollarse con frases largas y cuáles con frases cortas. No es una cuestión arbitraria.

Probar: Variar el tono en la frase.

Este aspecto está ligado con el anterior. *Pregúntate* si sería conveniente reemplazar una oración afirmativa por una negativa, o una interrogativa por una reflexiva. O tal vez, una descriptiva por otra activa.

El cambio influiría en el tono, en el enfoque, en el sentido.

Antón Chéjov comenta en otra de sus cartas la ventaja de la oración simple.

A Maksim Gorki. 3 de septiembre de 1899:

> Un consejo más: al corregir las pruebas, tacha muchos de los sustantivos y adjetivos. Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto. Si yo digo: «El hombre se sentó sobre el césped», lo entenderás de inmediato. Lo entenderás porque es claro y no pide un gran esfuerzo de atención. Por el contrario, si escribo: «Un hombre alto, de barba roja, torso estrecho y mediana estatura, se sentó en silencio, con cierto temor y tímidamente miró a su alrededor», no será fácil entenderme, se hará difícil para la mente, será imposible captar el sentido de inmediato. Y una escritura bien lograda, en un cuento, debería ser captada inmediatamente, en un segundo.

La precisión, esencial en todos los aspectos del relato como hemos visto, lo es principalmente en la frase.

He aquí una frase espontánea de una idea en el primer borrador y el reemplazo de la expresión *que no tienen relación alguna* por una palabra específica que la condensa, *ajenas*, en la corrección:

> Es peligroso otorgar respuestas o reacciones del autor al personaje que no tienen relación alguna con el modo de ser de dicho personaje.

Y la reescritura de la misma frase atendiendo a la precisión:

> Es peligroso otorgar respuestas o reacciones del autor al personaje ajenas al modo de ser de dicho personaje.

El orden de las palabras en la frase, si consideramos que es ventajoso para nuestro relato, puede variar casi sin limitaciones. *Pregúntate* qué información colocas antes y cuál después.

Escucha a Pablo Neruda:

> Una idea entera cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció...

El procedimiento de cambio básico se denomina hipérbaton. Consiste en invertir el orden natural de las palabras en el discurso.

Por ejemplo, ésta es la información en una frase lógica:

> La mujer de gafas se acerca triste al estrado.

Si deseamos destacar el estado anímico de la mujer de gafas, podemos recurrir al hipérbaton y comenzar con el adjetivo. De este modo, el misterio, que quedaba a la sombra de la primera frase, se destaca en el inicio:

> Triste, la mujer de gafas se acerca al estrado.

El aporte de Dámaso Alonso:

> El orden de las palabras es uno de los más delicados y sutiles instrumentos de expresión que posee el lenguaje. Cada hablante muestra predilección por ciertos tipos ordenativos, que son los que mejor cuadran a su temperamento. Más aún: una misma persona emplea órdenes de palabras de tipo muy distinto según el oyente a quien se dirige, la intención expresiva en un momento dado, o la intensidad de los sentimientos que expresa.

39. Las que cuentan son las palabras

Ahora que has reflexionado y has ido tomando nota sobre diversos modos de mejorar las voces, la trama, la estructura, ha llegado el momento de pasar a los elementos materiales y concretos que tejen el texto. Sí, las palabras.

Una o dos palabras en una frase pueden hacer variar la idea, parte del argumento, la tensión del relato. Recordemos un ejemplo que da Patricia Highsmith.

> La frase «El hombre de los pantalones azul marino y camisa deportiva color verde esperaba con impaciencia en la fila» no es igual a esta otra: «El hombre de los pantalones azul marino y camisa deportiva color verde esperaba en la fila». La expresión *con impaciencia* crea cierta tensión emocional, pues si el hombre sólo iba a ver una película, ¿por qué iba a estar impaciente? Sin embargo, en menos de treinta líneas el lector averigua que el hombre ha comprado una entrada y ha saludado a unos amigos, no porque iba a ver la película, sino porque quería tener una coartada. En menos de cincuenta líneas salió del cine y se dirigió a cometer un asesinato.

Así comienza su novela *El cuchillo.*

Una palabra os puede salvar la vida a ti y al personaje.

✎ **Atención:** Tenemos una historia para contar y estamos convencidos de que merece la pena. Paso seguido, debemos asegurarnos de que cada palabra utilizada es la que tiene que ser y de que no existe otra forma de combinarlas para conseguir lo que pretendemos.

Puesto que cada palabra tiene una fuerza particular, coloca el énfasis en la parte más destacable de la frase y deja la neutralidad para el resto, de modo que se provocará una ruptura en el ritmo y la parte importante de la frase resaltará por contraste.

Escuchemos al lingüista Walter Porzig:

> La gramática ha mirado las clases de palabras más de cerca y ha observado que uno, por ejemplo, «puede aguardar a la partida del tren». ¿Esta partida es una cosa, una sustancia, o más bien un suceso? [...] Y con las palabras «resplandece la sala» hace surgir Goethe ante nuestros ojos no un suceso, sino una propiedad de aquella sala soñada. «Partir de viaje» es un suceso, «partida» está tomando este suceso como objeto. Y la sala esplendorosa llena de luz meridional viene a ser activa en las palabras de Goethe.
>
> La realidad no exige que las palabras designen su contenido, sino que son las clases de palabras las que estructuran la realidad en objetos, propiedades y sucesos.

Claves para el buen uso de las palabras

El aporte de William Strunk:

> Una frase no debe tener palabras de más, ni un párrafo frases de más, por la misma razón por la que un dibujo no debe tener líneas de más, ni una máquina, piezas de sobra. Esto no significa ni que el escritor tenga que escribir únicamente frases cortas ni que deba omitir todos los detalles, sino que solo debe escribir las precisas.

Preferir la palabra más sencilla, la que otorgue naturalidad al conjunto, salvo que la historia pida lo contrario: *por ejemplo,* «bajar» en lugar de «descender».

Evitar el uso de palabras e imágenes ajenas al contexto. *Por ejemplo,* no usar arbitrariamente palabras eruditas, cultas o técnicas: procurar que su significado se desprenda del contexto. Solo se pueden usar si en todo el texto hay otras del mismo tipo o si su inclusión es necesaria para causar algún efecto.

Especialmente, cuando no se tiene demasiada práctica, es conveniente esquivar los vocablos complejos. Sin embargo, son los autores con menos experiencia los que escriben con frases alambicadas o palabras rebuscadas. Acaban convirtiéndose en ripios en el camino que frenan al lector, y elige transitar por otro libro.

No emplear floridos lenguajes ajenos como propios ni emplear ideas ni palabras artificiales, ni disfrazar una idea con altisonancias. Evitar el

empleo de palabras que nos resultan atractivas pero no responden al significado que les atribuimos.

Evitar el énfasis. Derrochar superlativos cuando no son imprescindibles quita fuerza al texto. Dosificar los términos como «equivocadísimo» o «fantásticamente», es decir, terminados en «ísimo» o en «mente».

Recordar que la palabra corta crea un ritmo más dinámico y es más fácil de comprender que la larga.

En cuanto al aspecto informativo, las palabras corrientes se entienden mejor que las muy técnicas. Las técnicas deben usarse solo cuando el contexto lo pide. La afectación destruye el efecto, por eso la naturalidad debe guiar nuestro trabajo. Lo escenifica Antonio Machado, en *Juan de Mairena:*

> –Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa».
>
> El alumno escribe lo que le dicta el maestro Mairena.
>
> –Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.
>
> El alumno, después de meditar, escribe: «Lo que pasa en la calle».
>
> Y dice Mairena:
>
> –No está mal.

Eliminar circunloquios, rodeos innecesarios, que desvíen el interés del núcleo principal. Si suprimimos una palabra y con su supresión no varía el sentido general, la palabra puede considerarse «inútil» y se impone su supresión.

Evitar las palabras que no expresan nada y anulan lo significativo como: *bonito, precioso, maravilloso, algo,* etcétera; las que tienen un significado relativo como: *mucho, poco, demasiado,* salvo que les hayas otorgado una importancia capital y concentren el sentido de la historia.

Es imprescindible asegurarse de que las palabras corresponden a las del personaje o de los personajes utilizados.

Verificar el orden de las palabras. Siempre que sea posible, es preferible emplear el orden clásico de sujeto, verbo, predicado.

Conocer el significado exacto de las palabras. No es igual designar una determinada imagen con una palabra u otra: *por ejemplo,* una imagen sonora como ruido varía si se la llama rumor, susurro, grito o murmullo.

Una sola palabra puede expresar más exactamente que otra una idea, rebajarla o resaltarla.

Las palabras más corrientes –las gastadas por el uso o las imprecisas– producen textos más pobres.

Los escritores prueban, buscando la exactitud, y dudan antes de decidirse por uno u otro vocablo: ¿llevar o arrastrar?, ¿comer o masticar?, ¿señalar o indicar?, ¿figura o triángulo?, ¿cara o expresión?, ¿libro (a secas) o *Divina Comedia?*

Decía Voltaire que «nos vemos obligados a designar con el nombre general de amor y odio miles de amores y miles de odios todos diferentes».

Georges Perec, en *Pensar/Clasificar,* juega demostrando cómo la misma idea puede expresarse de diferentes maneras y apunta a la necesidad de hacerlo con precisión, dependiendo también del interlocutor (que podría ser el lector):

> Si paso ante el edificio donde resido, puedo decir «vivo allí» o, con mayor precisión, «vivo en el primer piso, al fondo del patio»; si deseo dar un giro más administrativo a esta declaración, puedo decir «vivo en el fondo del patio, escalera C, puerta de frente».
>
> Si estoy en mi calle, puedo decir «vivo allá, en el número 13» o «vivo en el número 13» o «vivo en el otro extremo de la calle» o «vivo al lado de la pizzería».
>
> Si en París alguien me pregunta dónde vivo, puedo escoger entre muchas respuestas. No podría decir: «vivo en la calle Linné», salvo si supiera que mi interlocutor conoce la calle Linné; con más frecuencia tendería a precisar la situación geográfica de dicha calle. Por ejemplo: «vivo en la calle Linné, al lado de la clínica Saint-Hilare» (bien conocida por los taxistas) o «vivo en la calle Linné, que está en Jussieu» o «vivo en la calle Linné, al lado de la Facultad de Ciencias» o bien «vivo en la calle Linné, al lado del Jardin des Plantes», o incluso « vivo en la calle Linné, a poca distancia de la mezquita». En circunstancias más excepcionales, podría decir incluso «vivo en el quinto», o «vivo en el quinto distrito» o «vivo en el Barrio Latino», e incluso «vivo en la Rive Gauche». Creo que en cualquier parte de Francia (aunque no fuera París ni sus intermediaciones) me comprenderían si dijera «vivo en París».

También podría decir «vivo en la capital» (creo que jamás lo dije), y nada me impide imaginar que también podría decir «vivo en la Ciudad Luz» o «vivo en la ciudad que otrora se llamaba Lutecia», aunque eso se parece más al principio de una novela que a una indicación domiciliaria.

En cambio, corro un gran riesgo de no ser comprendido si digo cosas como «vivo en los 48º 50 de latitud norte y los 2º 20 de longitud este» o «vivo a 890 kilómetros de Berlín, a 2.600 de Constantinopla y a 1.444 de Madrid».

Si viviera en Valbonne, podría decir «vivo en la Costa Azul» o «vivo al lado de Antibes». Pero, aunque viva en París, no puedo decir «vivo en el departamento del Sena».

Tampoco sé en qué circunstancias sería pertinente decir «vivo en el norte del Loira».

«Vivo en Francia»; podría dar esta información en cualquier punto situado fuera del «Hexágono» aunque yo esté, oficialmente, en Francia (por ejemplo, en un departamento de ultramar); pero solo en broma podría decir «vivo en el Hexágono»; en cambio, si fuera un corso que vive en Niza o un habitante de la isla de Ré, que vive en La Rochelle, bien podría decir «vivo en el continente».

«Vivo en Europa»: este tipo de información podría interesar a un norteamericano a quien yo encontrara, por ejemplo, en la embajada japonesa en Canberra. «Oh, you live in Europe?», repetiría él, y sin duda yo tendría que explicar: «I am here only for a few (hours, days, weeks, months)».

✎ **Atención:** El relato debe sugerir otra información además de la que da directamente. Ésta es la diferencia entre contar y explicar. El léxico que lo compone es una de las herramientas para lograrlo, la voz narrativa es otra.

Cuando cuento, sugiero. Cuando explico, informo.

Frente a la impresión de esquematismo, de linealidad que nos provoca nuestro relato, *pregúntate* si has ilustrado un hecho en lugar de contarlo. Es posible que al menos en esa zona sin relieve falte argumento y sobren explicaciones. Indaga.

Es útil *hacerse esta pregunta* al revisar una novela o un ensayo: ¿Explico que una mujer es bella o utilizo expresiones elocuentes que dan a entender que lo es? ¿La describo o la muestro?

Si la respuesta remite a la explicación o a la descripción cuando conviene mostrar, deberías reescribir esa parte del relato.

40. La palabra clave

Una sola palabra puede marcar la clave de toda una novela, y con ocho se puede escribir un microcuento perfecto, como lo hizo Augusto Monterroso:

> Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

La palabra «despertó» da la primera pista: la salida del sueño. La palabra «todavía» da la segunda pista: aunque está despierto, perdura la existencia del dinosaurio en la realidad.

Una palabra puede ser el «contenedor» de la idea.

Trabajamos con palabras que concentran los núcleos del mundo secreto que reconstruimos en la escritura. Podemos reunir uno o más conjuntos de palabras vinculadas a la idea o al sentimiento principal. Si estás reescribiendo una parte de tu relato y tienes que cambiar o amplificar un fragmento, te puede ser útil hacer este *ejercicio:*

Escoge una palabra que concentre el tema de tu relato: *identidad.*

Busca cuatro palabras que asocies por alguna razón objetiva o subjetiva a esa palabra clave: *abuelo – ambigüedad – italianos – caballo.*

Escribe de modo espontáneo una idea junto a cada una de esas palabras, de la extensión que desees.

Ya tienes material para tu reescritura.

Bernardo Atxaga en *Obabakoak* trabaja con dos o tres palabras clave a las que llama «nudos que conforman la red».

Conocer tu propio corpus o recomponerlo durante la reescritura te puede ser útil.

✎ **Atención:** Una palabra puede marcar la dirección o el clima de tu historia. Te conviene revisar la funcionalidad del corpus lexical utilizado.

Una idea se puede concentrar en una palabra y determinadas palabras consolidan la idea a medida que aparecen en escena. *Por ejemplo,* la palabra «nada», a veces acompañada de otros adverbios de negación, es el contenedor de ideas muy diferentes en narraciones de Dino Buzzati, de Italo Calvino, de Paul Auster, de Javier Marías, de Antonio Muñoz Molina, de Natalia Ginzburg. Aquí van los ejemplos:

En *El desierto de los tártaros,* de Buzzati, el personaje principal se pasa la vida en una espera inútil:

> Miró con el anteojo el triángulo visible del desierto, esperó no divisar nada, que la carretera estuviera desierta, que no hubiera ninguna señal de vida; Drogo deseaba eso, tras haber consumido toda su vida en la espera del enemigo. No hay nadie que mire, nadie que le llame valiente. Nada más difícil que morir en tierra extraña y desconocida, en el ambiguo lecho de una posada, sin dejar a nadie en el mundo.

En *El barón rampante*, de Calvino, el protagonista vive en la copa de un árbol, a causa de lo cual la gente lo abandona, se despoja de todo, ingresa en la nada, un lugar utópico desde donde contempla el mundo, y su novia le dice:

> Tú no sabes nunca nada. Te estás ahí sobre los árboles todo el día metiendo la nariz en los asuntos de los demás, y luego no sabes nada.

En *El país de las últimas cosas*, de Auster, las palabras *nunca* y *nada* sostienen la idea de acabamiento y desaparición:

> Éstas son las últimas cosas –escribía ella–. Desaparecen una a una y no vuelven nunca más. Puedo hablarte de las que yo he visto, de las que ya no existen; pero dudo que haya tiempo para ello. Ahora todo ocurre tan rápidamente que no puedo seguir el ritmo. No espero que me entiendas. Tú no has visto nada de esto, aunque lo intentaras, jamás podrías imaginártelo. Éstas son las últimas cosas. Una casa está aquí un día y al siguiente desaparece.

Javier Marías utiliza *nadie*, *nunca* y *nada* en *Mañana en la batalla piensa*

en mí, lo que le permite reforzar la oposición entre muerte y vida:

> Nadie piensa nunca que pueda ir a encontrarse con una muerta entre los brazos y que ya no verá más su rostro cuyo nombre recuerda. Nadie piensa nunca que nadie vaya a morir en el momento más inadecuado a pesar de que eso sucede todo el tiempo, y creemos que nadie que no esté previsto habrá de morir junto a nosotros.

Antonio Muñoz Molina empieza *Carlota Fainberg* con la siguiente frase:

> –Yo ya no creo que vuelva nunca a Buenos Aires.

Natalia Ginzburg empieza también con *no* y *nunca La ciudad y la casa:*

> Querida Lucrecia:
>
> No creo que volvamos a vernos nunca más. Creo que ayer fue la última vez. Te dije que tal vez fuera a visitarte el próximo sábado a Monte Fermo, pero al final no creo que vaya.

Una palabra aislada es un referente, «se refiere» a algo. Sin embargo, varía según la experiencia de cada receptor con ese mismo referente. Más varía cuando pasa a ser herramienta del escritor para quien una misma palabra puede llegar a ser arma mortal o dulce anhelo.

¿Qué materia es la palabra?

Una palabra aislada, desde el punto de vista de su significado, se refiere a algo. La palabra *mesa* es lo que conocemos como «mesa», pero ese referente es distinto para cada individuo; depende de su historia personal y de sus vivencias.

La misma palabra es otra según el contexto gracias a la función poética del lenguaje. Así, la palabra se resemantiza: adquiere nuevas significaciones.

Podemos ver algunos ejemplos en los que los poetas usan la palabra *luna*, resemantizando y cambiando el sentido de este tópico literario:

> a) Una mujer morena
> resuelta en luna
> se derrama hilo a hilo
> sobre la cuna.
> Ríete, niño,
> que te traigo la luna

cuando es preciso.

MIGUEL HERNÁNDEZ, «Nanas de la cebolla»

b) Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo.

FEDERICO GARCÍA LORCA, «La casada infiel»

c) y en el Estadio de la Luna, fieros,
gimnastas de las nieves, se revelan,
jabalinas y discos, los luceros.

RAFAEL ALBERTI, *Cal y canto*

d) París brilla a la luna
desde lo alto del cielo.
Los tranvías pasan
como la muerte.

FRANCIS PICABIA, «El cielo»

Ejercicio: Incluye tu propia *luna* en un texto.

El aporte de Stendhal:

A veces reflexiono un cuarto de hora para poner un adjetivo antes o después de un sustantivo. Procuro contar primero con verdad, segundo con claridad lo que pasa en un corazón. No veo más que una regla: ser claro.

41. La disposición armónica

Cuando las palabras básicas están bien dosificadas se consigue una atmósfera específica.

Lo vemos en el siguiente cuento de Max Aub, «Muerte», protagonizado por dos personajes centrales y anónimos: el hombre y la mujer:

> La ventana se abre sobre los tejados y chimeneas. La buhardilla es estrecha, el menaje pobre, alegre, gustoso. La mujer juega con su marido, ríe, se desliza, le quiebra. El hombre la cerca, la busca, impaciente. Ella, de un salto, se encarama y sienta sobre el barandal del balcón del séptimo piso, las manos bien cogidas al hierro horizontal, las posaderas un tanto salidas hacia afuera. Las faldas se le sobresuben hasta las rodillas descubriendo una liga verde. De pronto, le giran las muñecas, se desfonda, cae hacia atrás horriblemente desfigurada, se hunde. El hombre se precipita hacia el balcón. La mujer va cayendo en el vacío, solo se ven las faldas negras, las piernas claras circundadas, más allá de las corvas, por las ligas verdes. El hombre la ve caer, la ve inmóvilmente caer; la ve caer para toda la vida. La ve llegar al suelo y quedarse allí abajo igual que caía por el aire: la falda negra, las medias pajizas, las ligas verdes. Un instante cree que sueña, que ella se va a levantar, que no ha pasado nada; va a gritar. De repente piensa que, si lo hace, creerán que fueron él o ella: crimen o suicidio. Seguramente se va a levantar. No pasa nadie por la calle. De pronto, de la acera que no ve, surge un hombre que coge a la mujer por los sobacos y la arrastra. Queda una mancha roja, oscura, brillante, enorme. El hombre, el nuestro, baja hundiéndose, cayendo escaleras abajo, de un golpe.

Tres grupos de palabras de tres campos semánticos se relacionan de forma armónica:

1. El referido a la casa: ventana, tejados, chimeneas, buhardilla, menaje, barandal del balcón, hierro horizontal. Predomina en la primera parte, con una palabra al final: escaleras.

2. El referido a las partes del cuerpo: las manos, las posaderas, las rodillas, las muñecas, las piernas. Predomina en el centro, con una palabra al final: sobacos.

3. Las acciones: se abre, juega, ríe, se desliza, le quiebra, la cerca, la busca, se encarama y sienta, le giran, se desfonda, cae, se hunde, se precipita, va cayendo, se ven.

Controla qué campos semánticos forman parte del texto que estás corrigiendo y si están bien equilibrados. Si no lo están, o si está ausentes, agrega los que contribuyan a otorgarle el mejor efecto.

Y ahora pasemos a los componentes y repasemos los servicios que nos ofrecen las palabras que, según sus clases en el discurso, determinan frases, párrafos y demás, y pueden resaltar o desmerecer el estilo. Me refiero al uso de los sustantivos, los adjetivos, los verbos y otros servidores del lenguaje. En principio, repara en cada uno como si fuera único, úsalo de modo imprescindible y por alguna razón.

Veamos.

42. Los sustantivos

Al narrar un suceso, conviene usar un mayor número de sustantivos concretos. Su empleo permite:

· Otorgar cierto realismo. El nombre otorga un matiz de «confianza»: al nombrar algo, y repetir el nombre –real o inventado– en el mismo relato, el lector imagina ese elemento concreto.

· Conseguir una imagen vívida y más narrativa, más capaz de sugerir una historia que el sustantivo abstracto.

Los sustantivos abstractos son más efectivos en la poesía o el ensayo. Los derivados de adjetivos y de verbos mediante los sufijos -era, -ura, -ez, -ad, -ancia, -anza, -encia, -ida, -ada, -ción, -sión, -xión *(borrachera, dulzura, pequeñez, caridad, abundancia...)* nombran objetos inmateriales y permiten trabajar el matiz reflexivo o afectivo.

El sustantivo concreto y el abstracto en el mismo contexto permiten reforzar una idea y economizar lenguaje: decir más de lo que se dice, como ocurre en el siguiente ejemplo:

> La puerta cerrada y su orgullo hicieron el resto.

Contrastar palabras de sentidos distintos da lugar a un clima especial. Es un recurso que abunda en las novelas y los cuentos de Juan Carlos Onetti.

Acumulación de nombres propios. En *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta, contrasta con otra acumulación similar, pero de sentido opuesto: contrastan nombres propios franceses y datos chilenos:

> Danton, Robespierre, Charles de Gaulle, Jean-Paul Belmondo, Charles Aznavour, Brigitte

Bardot, Sylvie Vartan, Adamo, fueron tijereteados sin clemencia por Mario Jiménez de manuales de historia francesa o revistas ilustradas. [...] Su vertiginosa francofilia era sin embargo mitigada por algunos objetos autóctonos: un banderín de la Confederación Obrera Campesina Ranquil, la efigie de la Virgen del Carmen, defendida por dientes y muelas por Beatriz ante su amenaza de exiliarla en la bodega, el «tanque» Campos en una palomita gloriosa de los tiempos en que el equipo de fútbol de la Universidad de Chile era celebrado como el «ballet azul», el doctor Salvador Allende terciado por la tricolor banda presidencial, y una hoja arrancada del calendario de la editorial Lord Cochrane que detenía en el tiempo su primera –y hasta entonces– prolongada noche de amor con Beatriz González.

43. Los vapuleados adjetivos

El adjetivo enriquece un texto cuando se emplea para reforzar o definir el tema. Con adjetivos y adverbios diferentes, cambia la atmósfera del relato. Se ve en estas tres variaciones sobre la misma base:

> Un hombre conoció a una mujer en el metro y le propuso ir a tomar un café. La miró. Ella no respondió. Bajaron unas escaleras, subieron otras, atravesaron el túnel que conduce a la avenida. La mujer se miró en el cristal de un escaparate. El hombre le dijo que se llamaba Roque. «Como una roca», pensó la mujer, mientras se los tragaba la muchedumbre.

> Un hombre *sumamente delgado* conoció a una mujer *fornida* en el metro y, *tímido*, le propuso ir a tomar un café. La miró *admirado*. Ella, *altiva*, no respondió. Bajaron unas escaleras, subieron otras, atravesaron el túnel *bien iluminado* que conduce a la avenida, siempre a la par. *Oronda*, la mujer se miró en el cristal de un escaparate. El hombre, *inseguro*, le dijo que se llamaba Roque. «Como una *horrible* roca», pensó la mujer, *despreciativa*, mientras se los tragaba la muchedumbre.

> Un hombre *violento* conoció a una mujer *inocente* en el metro y, *excitado*, le propuso ir a tomar un café. La miró, *morboso*. Ella, *indecisa*, no respondió. Bajaron unas *interminables* escaleras, subieron otras, atravesaron el túnel *oscuro* que conduce a la avenida, siempre a la par. *Disimuladamente*, la mujer se miró en el cristal de un escaparate. El hombre le dijo que se llamaba Roque. «*Duro* como una roca», pensó la mujer, *asustada*, mientras se los tragaba la muchedumbre.

· Evitar el adjetivo innecesario. La recomendación de Horacio Quiroga:

> No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.

Engloba tanto al adjetivo innecesario como al que reemplaza a la descripción específica. Es más rico el texto cuando es el lector quien puede deducir cómo es el ambiente o la apariencia del personaje y es él quien

aplica el adjetivo: la buena ficción muestra, pero no necesita añadir una explicación a lo descrito como lo hace un anuncio publicitario. *Por ejemplo,* en el siguiente texto, el adjetivo «fascinante» es innecesario: se desprende de la descripción posterior:

> Fascinante. Ésa era la palabra precisa para describir el lugar en el que se encontraba. Era una habitación semiiluminada, abarrotada de objetos preciosos, un espejo pequeño con marco de oro, una frutera de porcelana repleta de diamantes...

· Evitar las adjetivaciones vagas e imprecisas.

Si escribir es lanzarse, reescribir es decidir y, si como decía Azorín: «La literatura está en el adjetivo», ten en cuenta como guía que el adjetivo enriquece y delimita.

«El temor al adjetivo es el comienzo del estilo», sentenció Paul Valéry. En suma, solo confía en el adjetivo que has colocado, tras desconfiar de él.

· No colocar un adjetivo cuando el sustantivo es suficiente y ya expresa la idea: *gota* (no: *gota resbaladiza); instantáneas* (no: *puntuales instantáneas); soledad* (no: *soledad aislada).*

· No emplear adjetivos «huecos», vagos, sin carga semántica específica, que anulan los matices significativos. Entre ellos: *estupendo, maravilloso, precioso, bonito, muy original, extraño, delicioso, único, inigualable, inconfundible* (no: *manzana deliciosa).*

· No emplear adjetivos redundantes si no cumplen una función (no: *un baño de sangre roja).*

· No abusar de los adjetivos, los adverbios y las comparaciones. Abusar de los adjetivos produce el efecto contrario al deseado. En muchos casos, si se emplean varios adjetivos para el mismo sustantivo, se diluye la significación.

· Conviene evitar el uso de dos adjetivos seguidos: uno le quita importancia

al otro. Si escribes *claro y brillante,* un adjetivo desmerece al otro: uno le resta claridad, el otro le resta brillo. *Pregúntate* cuál escoges, debes tener razones para la elección.

· Evitar los adjetivos decorativos.

El aporte de Lawrence Durrell:

> Combino, como lo haría un pintor, materiales fríos y calientes. Un sustantivo caliente como *luna* o *jardín* con un adjetivo frío como *metálico* o *matemático;* o una palabra abstracta y ácida con otra cálida y delicada.

Entre los numerosos casos de «expulsiones» elegimos los siguientes:

Posibilidad 1:

> Era una noche maravillosa, con una luna esplendorosa y un cielo translúcido.
> La llamé quedamente y me sonrió ansiosa.
> Sin embargo, se alejó, poco a poco, a medida que la luna consumía su blancura coloreando los dibujos rectangulares de la acera con leves pinceladas de color blanco.

De los adjetivos, podemos elegir el más significativo y suprimir el elemento obvio: *maravillosa.* La información restante permite deducirlo.

Queda:

> Era una noche con una luna esplendorosa y un cielo translúcido.

Según sea el caso, también se podría eliminar *noche* (pues si hay luna, ya se sabe que es de noche), pero entonces cambia la significación.

Reemplazamos el primer adverbio *(quedamente)* por una acción:

> La llamé alzando apenas las cejas y me respondió ansiosa.

Mejoramos la imagen recargada. Podemos simplificarla de la siguiente manera: *la luna consumía su blancura.* ¿Qué aporta al relato esta imagen que significa «la luna desaparecía»?

Los términos *blancura/lechoso* tienen significados similares (innecesaria la reiteración); *poco a poco:* es la misma información que ofrece la luna al

blanquear la acera; en consecuencia, se elimina. Por lo tanto, la frase abreviada queda:

> Sin embargo, se alejó a medida que la luna teñía de blanco los dibujos rectangulares de la acera.

Veamos el texto reescrito:

> Era una noche con una luna esplendorosa y un cielo translúcido. La llamé alzando apenas las cejas y me respondió ansiosa. Sin embargo, se alejó, a medida que la luna teñía de blanco los dibujos rectangulares de la acera.

Prueba a hacer tu corrección del texto originario.

Posibilidad 2:

> El señor Pablo está furioso *como un general en la batalla.* Ha tenido una disputa con su vecino del primero, don Mario, *que también tiene un carácter violento.* El edificio ha temblado y *ha trepidado* durante la gresca. La vecina del cuarto piso se enteró, *porque los gritos se oyeron en todo el bloque*, pero guarda silencio *para no añadir leña al fuego.*

Conviene eliminar:

· La comparación molesta: *como un general en la batalla.*

· La frase explicativa: *que también tiene un carácter violento / porque los gritos se oyeron en todo el bloque.*

· Los sinónimos que no aportan nada: *ha trepidado.*

· Las frases gastadas: *para no añadir leña al fuego.*

Por lo tanto, el texto queda así:

> El señor Pablo está furioso. Ha tenido una disputa con su vecino del primero, don Mario. El edificio ha temblado durante la gresca. La vecina del cuarto piso se enteró, pero guarda silencio.

El aporte de Robert Louis Stevenson:

> En mis últimos seis libros no he usado un solo adverbio de modo terminado en *mente*, porque me parecen feos, largos y fáciles, y casi siempre que se eluden se encuentran formas bellas y originales.

44. Usos del verbo

Los verbos ponen en movimiento las cosas y los hechos en el espíritu de los lectores.

Los hechos pueden resultar poco creíbles si el manejo del tiempo no es el adecuado para la trama.

Los episodios no pueden retardarse ni precipitarse sin una razón, y los tiempos verbales son determinantes.

Elige en qué tiempo verbal cuentas una historia, no lo hagas sin saber la razón. El presente es más directo, acerca la acción al lector, posiblemente otorga mayor intensidad al relato, aunque depende de la voz narrativa.

El pasado aleja la acción, es más evocador.

La acción precisa depende de los verbos adecuados.

Los pasados nos permiten recurrir a los recuerdos y las evocaciones.

El pretérito perfecto simple es el tiempo más usado, ya que expresa los hechos como sucedidos y otorga vivacidad y rapidez al texto.

El pretérito imperfecto de indicativo aporta información complementaria.

El presente de indicativo se utiliza para aproximar los hechos al lector, pretende actualizar un problema o una situación, otorga a los hechos la trepidación y la incertidumbre.

> ✎ **Atención:** Un mismo tiempo gramatical puede adquirir un valor diferente en cada relato.

El principal escollo que presentan reside en la confusión proveniente del uso de los tiempos. Entre los pretéritos, el equívoco ocurre entre los perfectos y los imperfectos.

Es conveniente recordar que no existe un único pasado y que cada uno cumple una función destinada a indicar con exactitud el momento narrado.

El pretérito imperfecto *(yo amaba/yo quería)* expresa una acción que se desarrolló en el pasado, pero que no se sabe exactamente cuándo ni durante cuánto tiempo. Se lo llama «tiempo hilván». Es el pasado evocado como si estuviera ocurriendo, con un matiz de presente, inacabado. La acción no queda definitivamente cerrada. Tiene valor descriptivo y es apropiado para expresar los hechos secundarios: *Se miraba las manos sin dejar de gesticular.*

El pretérito indefinido *(yo amé)* es el pasado evocado como ya ocurrido. Tiene valor narrativo. Se lo llama «tiempo punto»: *Leí tres periódicos.*

El pretérito perfecto *(yo he amado)* es el pasado en el presente: *He leído tres periódicos.* (¿Cuándo? Una vez, un día, en el transcurso de mi juventud, etcétera.)

El pretérito anterior *(yo hube amado)* se aplica a acciones pasadas, pero anteriores las unas a las otras y con un breve intervalo entre sí: *Cuando hube dejado de leer, me fui al cine.* (Las dos acciones están unidas por una relación de sucesión casi inmediata.)

El pretérito pluscuamperfecto *(yo había amado)* expresa una relación similar a la expresada por el pretérito anterior, pero entre una acción y otra transcurre un lapso de tiempo. Permite desarrollar la narración del pasado en el pasado: *Él creyó que ella lo había hecho.* («Había hecho» es anterior a «creyó».)

Un relato bien desarrollado puede incluir los pretéritos de la siguiente manera:

> La mujer buscó la lancha. Era una lancha antigua, despintada, que sobresalía entre otras lujosas. Había pertenecido a un extraño vecino del poblado. La mujer se subió a un cajón para divisar desde el muelle la embarcación. Igual que la lancha, parecía una ballena cansada: redonda y ronroneante.

Primer plano del relato, con pretérito indefinido: *La mujer buscó la lancha / La mujer se subió a un cajón para divisar desde el muelle la embarcación.*

Segundo plano del relato, con pretérito imperfecto: *Era una lancha antigua, despintada, que sobresalía entre otras lujosas. Igual que la lancha, parecía una ballena cansada: redonda y ronroneante.*

Nota: el pluscuamperfecto en medio del párrafo produce la armonía del fragmento.

Combinar formas del presente, del pasado y del futuro en el mismo relato genera un ritmo difícil de conseguir por otros medios. Mantiene interesado al lector y pendiente de lo que pasa, lo que pasó y lo que pasará.

La tensión de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, se sostiene en el juego entre el presente rutinario y sin ilusión de la protagonista y el futuro que imagina, en el que su vida podría cambiar.

✎ **Atención:** También el manejo de los tiempos verbales depende de la intención que tenga el autor para con el hecho narrado.

Conviene:

· Usar verbos que muestren la escena.

· Siempre que exista un verbo específico, recurrir a él: *ignoró* en lugar de *no sabía.*

· Evitar los verbos comodín o verbos-baúl o verbos-muletilla como ser, haber, hacer, tener, estar, permitir, parecer, dar, poner. Sirven para todo y no expresan algo específico. Su empleo hace que se pierda el relieve, la exactitud del escrito. Emplearlos cuando son ineludibles. Conducen a la imprecisión; hay que procurar sustituirlos por otros más concretos.

· No pasar sin fundamento de un tiempo verbal a otro, empezar narrando en pasado, *por ejemplo*, y pasar al presente «sin darse cuenta» o viceversa en el mismo párrafo o en párrafos sucesivos.

· Si escribes ensayo, artículos o una tesis, escoge un verbo de acción para sostener la idea principal y evitar así la monotonía.

45. El vapuleado gerundio

Es muy común recurrir al gerundio sin darse cuenta de que no es bien recibido por la frase ni por el contexto. Acaba resultando molesto y delata al autor como poco cuidadoso.

En principio, la tarea del gerundio es crear un efecto de continuidad, como en el siguiente *ejemplo*, en el que ayuda a que todo forme parte de un único gesto narrativo:

> El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para despuntar *deslizándose* hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo *escondiéndose* tras la cómoda hasta el recodo de pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, *traspasándola*.
>
> Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña.
>
> MAX AUB, *La uña*

En este caso, el episodio narrado se ve potenciado por el modo en que se cuenta.

Se usa cuando complementa a verbos que ofrecen un cierto matiz de movimiento:

> Llegábamos cantando a la escuela cuando la profesora nos descubrió.

O cuando presenta una función adverbial de modo: *Se fue rezando* equivale a *Se fue intranquilo.*

En oraciones subordinadas, para expresar relaciones de simultaneidad o anterioridad con respecto a la acción señalada por el verbo de la oración

principal:

Animándose a enfrentarlo, el chico lo desafió (anterioridad).

Dando las 8, nos obligaron a salir (simultaneidad).

En otros casos, el gerundio presenta diversas dificultades.

No debe usarse para expresar una acción posterior a la del verbo principal. Debes prestar atención, pues ésta es una variante de la que se abusa.

Incorrecto:

El novio escapó de la iglesia siendo encontrado muerto poco más tarde.

Correcto:

En un cuento: *El novio escapó y poco después lo encontraron muerto.*

En una noticia: *El novio escapó y fue encontrado muerto poco después.*

Cuando se utiliza con función adjetiva, puede dar lugar a equívocos o significados ambiguos:

Ella encontró a su madre llegando al mercado. (¿Quién llegaba: la madre o ella?)

Sus escollos:

· Recuerda el añejo estilo administrativo y jurídico.

· Complica la comunicación, dándole un cariz solemne, casi siempre inadecuado.

· Produce lentitud, falta de dinamismo en la expresión. Es conveniente evitar los gerundios en las escenas de acción rápida.

Escuchemos a Adolfo Bioy Casares:

> Si van a concluir un cuento con un suicidio, no lo describan con frases como «quitó el cuchillo de donde estaba enclavado y, *apoyando* el cabo en el suelo, *hundiéndoselo* a su vez a sí mismo, a la altura del corazón, *dejándose* caer sobre la hoja de punta...», no, la escena violenta debe ser clara, concisa y rápida (aunque no tan rápida que pase inadvertida).

Al reescribir, se pueden sustituir los gerundios por tiempos de indicativo, tanto presentes como pasados:

NO: *Quise salir de la habitación resultándome imposible.*
SÍ: *Quise salir de la habitación. Me resultó imposible.*
NO: *Habiéndome lastimado, lloré.*
SÍ: *Me lastimé y lloré.*

46. El infinitivo

Crea un efecto de intemporalidad. Es una especie de presente continuo. Fija la acción.

En algunos casos, permite trabajar un plano intemporal, el de la conciencia, mostrar diferentes facetas en el ánimo de un mismo individuo, fijar alguna de estas facetas gracias al matiz de intemporalidad, como en el ejemplo siguiente:

> Cierro los ojos y dentro de mí veo *extenderse* una llanura que parece ir más allá del horizonte. Sobre él, sobre el horizonte, distingo un pequeño punto móvil que se acerca y a medida que se aproxima se alarga y poco a poco se perfila una sombra. La transparencia del aire y la proximidad me permiten *darle* los detalles de una figura humana, cuya silueta se hace patente sobre el plano y oscuro fondo. Es un hombre.
>
> De pronto deseo *ser* un ave y mis ojos se elevan, mas no puedo *ir* hacia él. Solo al *cambiar* mi perspectiva consigo que la línea del horizonte se incline a un lado y a otro siguiendo mis propios movimientos de balanceo.
>
> ANTONIO TELLO, *Los días de la eternidad*

47. El participio

Crea un efecto de distensión: la idea ya se ha desarrollado. No señala una precisión en el tiempo, sino más bien una imprecisión.

> Precisamente dos manzanas más abajo de mi casa acababan de abrir un local nuevo. Había *surgido* a la vuelta del verano. Yo había *pasado* muchas veces por delante de la puerta y nunca me había *decidido* a entrar, a pesar de que todo cuanto se anunciaba en el letrero me convenía. Pero siempre me ha *costado* traspasar el umbral de una puerta desconocida.
>
> SOLEDAD PUÉRTOLAS, *La corriente del golfo*

48. La reiteración permitida

Reiterar es contraproducente en unos relatos, necesario en otros.

Existe una errónea convicción de que emplear de forma repetida la misma palabra en un texto es incorrecto. Sin embargo, es mejor usar de nuevo la misma palabra que recurrir a engorrosas maneras de evitarla, a sinónimos innecesarios que acaban mareando al lector.

De hecho, conviene saber por qué se pueden reutilizar (insistir con) determinadas palabras:

Reiterar una palabra clave puede ser el mecanismo adecuado para profundizar en el tema. *Por ejemplo*, en el siguiente fragmento de *El jugador, la monja y la radio*, de Ernest Hemingway, la reiteración permite destacar una situación precisa:

> En aquel hospital el aparato de radio no *funcionaba* bien hasta que oscurecía. Decían que era porque había mucho mineral en el suelo y algo cerca de las montañas; pero de todos modos no *funcionaba* bien hasta que, afuera, comenzaba a oscurecer. Por la noche *funcionaba* magníficamente y, cuando alguna estación interrumpía su transmisión, podía irse más hacia el Oeste y sintonizar otra. La última que podía escucharse era la de Seattle, en el estado de Washington. Debido a la diferencia de horas, cuando terminaba la transmisión a las cuatro de la mañana, eran las cinco en el hospital...

El uso «repetitivo» de un adverbio terminado en «mente», *por ejemplo*, queda restringido a los relatos en que se quiere remarcar las cualidades de una acción, y para ello se pueden emplear en una serie sucesiva. Son buenos los resultados cuando se emplea para contrastar, con la frase que le sigue en el relato:

> El asesino la golpeó duramente, implacablemente, obsesivamente.
>
> Sin embargo, respiraba.

La primera frase del ejemplo anterior contrasta con la siguiente gracias a los adverbios y se crea un ritmo particular.

No conviene repetir en la prosa palabras que normalmente riman en los poemas, como «canción, corazón».

49. Clichés, tópicos y estereotipos

Decir qué tienes que decir significa también que no digas lo que está aceptado por la mayoría, sin pensar si es así o no lo es si lo pasas por el filtro de tu experiencia. *Por ejemplo*, es común escuchar que en los primeros años de una pareja la pasión está asegurada y que después se diluye.

¿Cómo dirías esto mismo con tus propias palabras? ¿Qué implica que lo digas a tu manera, sin caer en el estereotipo?

El aporte de Ramón Gómez de la Serna, en *Gollerías:*

> En las lenguas vivas hay frases muertas, verdaderos pedruscos o riscos de estalactitas en que se solidificó la ensalivada palabra de los buenos tiempos. Debía de haber un inspector de frases que dictaminase cuándo una frase ha pasado, se ha enranciado o ya significa el día de su nacimiento. Así como existe el cataleches que usan los inspectores de leches y cachelos, así debía inventarse un aparato para saber qué frases están más averiadas.

Evita:

· El cliché del personaje. *Por ejemplo: Las chicas son sensibles, lloran fácilmente, piensan demasiado y les gusta ir de* shopping *con las amigas. Los chicos aman el fútbol, la cerveza, la acción.*

· El cliché del lugar: *París es la Torre Eiffel, el Sena, la* baguette *bajo el brazo.*

· Los clichés de las expresiones gastadas. Entre otras, evitar las que siguen, que de tan utilizadas, pasan desapercibidas para el lector:

respiró profundamente
penetrantes ojos negros
una extraña sensación
un día agotador
lloró desconsoladamente
una amplia sonrisa en la boca
un blanco inmaculado
dos brillantes luceros
el miedo lo embargaba
una tenue brisa
un grito la sobresaltó
su piel aterciopelada
con mis propios ojos
la blanca nieve

· El cliché de las expresiones metafóricas como las que siguen, que se suelen usar maquinalmente y que te conviene reemplazar sin compasión, salvo que las uses por alguna razón, ¿podría ser en un relato humorístico?:

palos de ciego
son su caballo de batalla
no levanta cabeza
me devané los sesos
se armó la gorda
aguzar el ingenio
te cuelgas de sus palabras
en camisa de once varas
a capa y espada
sigue pegado a las faldas de su mamá
la gallina de los huevos de oro
estoy con el alma en un hilo
hay gato encerrado

pelos en la lengua
al pie de la letra
de tal palo tal astilla
hasta por los codos
se le vino el mundo encima
las paredes oyen
cada oveja con su pareja
a cuerpo de rey
a todo tren
sudar tinta
una aguja en un pajar
matar el tiempo

· El cliché de las fórmulas conocidas para resolver un conflicto. Busca salidas poco convencionales para los conflictos de tus personajes. *Por ejemplo*, así lo hace también Alice Munro en los relatos de *Mi vida querida.*

· El cliché de la frase trivial. Hay frases que se dicen en los ascensores, pero que no puede decirlas nunca un personaje, están vacías de contenido, como lo demuestra José Saramago, en *El año de la muerte de Ricardo Reis:*

> Ricardo Reis sonrió también, con una sonrisa más prolongada, y dijo, con mucho gusto, o cualquier frase de este tipo, que abundan, igualmente triviales, cotidianas, aunque sería lamentable perder el tiempo analizándolas, hoy están vacías ya, gastadas, sin brillo ni color, recordemos solo cómo habrían sido dichas y oídas en sus primeros días. Será un placer. Estoy a su disposición, pequeñas declaraciones que por su osadía harían vacilar a quien las decía, y que harían estremecerse de temor y esperanza a quien las oyera, era entonces un tiempo en que las palabras eran nuevas y los sentimientos comenzaban.

50. Si las conexiones brillan por su ausencia

Ésta es una cuestión con la que a menudo me encuentro en las novelas o en los ensayos que corrijo. Un problema grave.

Ya se sabe que un relato está compuesto por palabras, frases y párrafos, pero lo que muchos olvidan es que esas palabras, frases y párrafos deben estar conectados entre sí: lo que aparece se desprende de lo anterior o provoca lo que sigue, de allí nacen las necesarias conexiones. Y hay otras, por eso se habla de texto como tejido, como red, y una red debe tener bien ligados y visibles los nudos.

La impresión que produce un texto sin conectores es que el autor consignó los elementos a medida que los recordaba, como mero registro del pensamiento.

Para comprender un relato, tenemos que entender las ideas centrales y la relación que se establece entre ellas. De lo contrario, en lugar de trama, el resultado es una sumatoria o una lista de informaciones.

Las conexiones se manifiestan en la construcción de la intriga y a través del lenguaje.

–En la construcción de la intriga:

De la trama de un buen relato se pueden extraer las conexiones en distintas direcciones como en una buena red de metro. Se producen en los distintos planos:

Entre las reacciones de los personajes.

Entre los lugares.

Entre los capítulos.

Entre los párrafos.
Entre los diálogos.
A modo de estímulo y respuesta.
O de causa y efecto.

Si en un párrafo el personaje está comiendo y en el siguiente otro personaje pasa silbando por la calle, mencionar que la ventana de la cocina daba a la calle o que al personaje que come no le pasan desapercibidos los ruidos del exterior: ésas son conexiones.

Entre otros mecanismos aptos:

· A través de la reiteración: Una idea repetida es un modo de recordarla, sirve de unión entre párrafos. La anáfora y la catáfora son reiteraciones útiles. De paso, no las confundamos con las reiteraciones que molestan y es necesario eliminar. En este caso, cada repetición aporta algo nuevo a la información.

Otra variante particular. Los párrafos siguientes pertenecen a dos capítulos distintos de *Delito por bailar el chachachá,* de Guillermo Cabrera Infante. Son bastante similares, con ligeras variaciones, y las frases repetidas indican que es el mismo momento visto desde distintos ángulos.

> Se detuvo, se mordió los labios primero y luego abrió desmesuradamente la boca, como si fuera a pronunciar palabras más grandes que su boca. Siempre hacía ese gesto. Él le había advertido que no lo hiciera, que no era bueno para una actriz.
>
> Se detuvo. Se mordió el labio inferior y luego abrió ancha la boca. Lo hacía a menudo. Él le había dicho varias veces que dejara de hacerlo: no se veía bien haciendo tal mueca.

· La elipsis o supresión de un término de la frase o el discurso.

· A través de los sinónimos. Para aprovecharlos al máximo, es recomendable observar cómo utilizan los conectores los buenos articulistas de opinión, los ensayistas y los novelistas.

–A través del lenguaje:

Los conectores son palabras o locuciones que vinculan un enunciado a otro elemento (oración o no, presente en el texto o en el contexto) y ayudan a aclarar las inferencias que ha de obtener el receptor a partir de los dos elementos relacionados. Entre ellos, los marcadores del discurso, como los marcadores de orden *(primero, después, por último)* o de reformulación *(o sea, esto es)* o de ejemplificación *(por ejemplo)* que, aunque no permiten guiar las inferencias, explicitan las relaciones entre diferentes elementos del discurso.

De la cohesión textual depende la claridad. Las diferentes frases que componen el texto deben conectarse entre sí.

Una muestra de algunas conexiones lógicas es la siguiente. Hay muchas más y pueden adaptarse a distintos usos en el texto:

Consecuencia, causa y efecto: *entonces, por eso, por lo tanto, por consiguiente.*

Muestra: *por ejemplo, es decir, como.*

Contraste y concesión: *pero, a pesar de, sin embargo, al contrario, en cambio, si bien, por otra parte.*

Reafirmación: *en otros términos, en breve, en efecto.*

Conexión temporal: *en cuanto, a continuación, hasta que, cuando, finalmente, después.*

Conexión espacial: *al lado, arriba, abajo, a la izquierda, en el medio, en el fondo.*

Semejanza o enfatización: *de la misma manera, similarmente, del mismo modo.*

Agregado, reunión: *y, además, después, también, por añadidura.*

Conclusión: *finalmente, para resumir, en conclusión, en suma.*

En un ensayo, el orden de las ideas puede ser:

Descriptivo-enumerativo. Se enumeran hechos o datos de igual importancia y los enlaces útiles son: e*n primer lugar, además, por último.*

Comparativo. Señala semejanzas y diferencias entre objetos o ideas y los

enlaces útiles son: *por el contrario, frente a, de manera parecida, es como, es igual que.*

De causa-efecto. Según el que unas ideas o unos hechos derivan de otros. Los enlaces útiles son: *primero, después, a continuación.*

Deductivo o analizante. La idea principal se expone y se demuestra con datos particulares.

Inductivo o sintetizante. Se exponen los datos o los ejemplos particulares y se llega a la idea general.

51. Los indicadores temporales

Además de señalar un momento con exactitud, los indicadores cumplen la función de conectores. Pero eres tú (y tu narrador) el que debe darles el valor adecuado, no usarlos porque sí ni usarlos mal. Si en un relato indicas: «Al día siguiente», «el lunes», «un año después», *por ejemplo,* ¿sabes fehacientemente que es al día siguiente, que es un lunes, que es justo un año después, o lo expresas automáticamente? ¿Por qué no «tres días más tarde», «un martes» y «cinco años después»?

Cada marca temporal cumple una función que se procesa en el conjunto.

Cambia la historia si cambian los indicadores. No lo olvides.

Expresan presente: *Ahora, hoy.*

Expresan pasado (o anterioridad): *Ayer, anteayer, entonces, por ese entonces, en aquella ocasión, antes, anoche, hace..., la víspera, etcétera.*

Expresan futuro (o posterioridad): *Después, después de que, más adelante, más tarde, mucho después, tras, luego, mañana, pasado mañana, dentro de, el próximo...*

Expresan simultaneidad: *Cuando, durante, mientras, entre tanto, a la vez, al mismo tiempo, simultáneamente, mientras tanto, ya, etcétera*.

Expresan anticipación o persistencia: *Aún, todavía, siempre*, etcétera.

Expresan negación: *Nunca, nada, jamás*, etcétera.

(Hoy, mañana, pasado mañana)

En el primer párrafo de *El extranjero,* de Albert Camus, el adverbio «hoy», al que le sigue «ayer», indica la apatía del protagonista, la angustia existencial que lo domina y que lo convierte en extranjero en su presente y

en su propio mundo, reforzado por el «quizá», que se repite. Son los detonantes del discurso siguiente, en el mismo tono inexpresivo:

> Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias». Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.
>
> El asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel. Tomaré el autobús a las dos y llegaré por la tarde. De esa manera podré velarla, y regresaré mañana por la noche. Pedí dos días de licencia a mi patrón y no pudo negármelos ante una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué a decirle: «No es culpa mía». No me respondió. Pensé entonces que no debía haberle dicho esto. Al fin y al cabo, no tenía por qué excusarme. Más bien le correspondía a él presentarme las condolencias. Pero lo hará sin duda pasado mañana, cuando me vea de luto. Por ahora, es un poco como si mamá no estuviera muerta. Después del entierro, por el contrario, será un asunto archivado y todo habrá adquirido aspecto más oficial.

52. Los enlaces entre las frases

Enlazar frases también es una operación dependiente de la clase de relato, de modo que en la revisión habrá que abarcar la totalidad. Cada palabra, cada frase, cada párrafo de un texto existe en función del resto y, así como no podemos hacer una construcción armónica con un solo ladrillo, una frase y un párrafo dentro de un escrito (por muy afortunado que sea) solo nos dirá algo en el contexto, vinculado a los demás.

Para incluir o desechar una frase, e incluso una palabra, es necesario tener en cuenta las anteriores y las siguientes. La red de conexiones entre ellas aporta el significado del texto.

Reconocemos la escritura de Alberto Moravia por las frases simples; la de Marcel Proust; por las frases complejas y largas. Así, podemos mencionar el estilo «fragmentario» y el «encadenado».

Al estilo fragmentario corresponden frases autónomas sintácticamente o unidas mediante la coordinación. Pueden ser breves o largas; si son largas, engloban un número indefinido de frases breves separadas por coma o punto y coma. Son independientes porque cada una encierra una información definida, el lector no tiene que estar pendiente esperando el final para comprender el sentido del conjunto.

Por ejemplo, un párrafo constituido por frases breves independientes, separadas por punto seguido:

> Estaba en la cama cuando oí la verja. Escuché con atención. No oí nada más. Pero oí eso. Traté de despertar a Cliff. Estaba como un leño. Así que me levanté y fui hasta la ventana. Una gran luna descansaba sobre las montañas que rodeaban la ciudad. Era una luna blanca, cubierta de cicatrices. Hasta un imbécil podría ver una cara en ella.

RAYMOND CARVER, «Veía hasta las cosas más minúsculas»

Otro ejemplo, en este caso el párrafo constituido por una frase larga constituida a su vez por otras breves independientes que remiten a la misma idea, separadas entre sí por comas, dos puntos y comas:

> Los escribía en los ásperos pergaminos que le regalaba Melquíades, en las paredes del baño, en la piel de sus brazos, y en todos aparecía Remedios transfigurada: Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra secreta de las polillas, Remedios en el vapor del pan al amanecer, Remedios en todas partes y Remedios para siempre.
>
> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*

Al estilo encadenado corresponden frases que recurren a complementos y son dependientes sintácticamente de la principal.

53. La técnica de la amplificación

Cuando el ritmo o la información de una escena o de una parte del capítulo exigen el reemplazo de una frase breve por una larga, nos podemos plantear la ampliación.

¿Cómo la ampliamos?

Existen dos maneras de «aumentar» una frase: insertar en distintos lugares elementos nuevos o continuarla sin modificar lo existente. Al ampliarla, podemos cambiar el orden inicial de la frase, siempre atentos a lo que queremos decir y conscientes de que existe un hilo conductor del texto que se resiste a contener elementos ajenos a él.

1. Insertar palabras de distintas clases. Supongamos que la frase que queremos ampliar es: *El hombre miró hacia el ático.* Entre los innumerables «injertos», optamos por los siguientes:

· Con un adjetivo:
El hombre taciturno miró hacia el ático.

· Con otro verbo:
El hombre no le creyó y miró hacia el ático.

· Intercalando otro sustantivo y otro verbo:
El hombre miró hacia la mujer que se entreveía en el ático.

· Convirtiendo la frase en una subordinada:
La tendera le dijo que no lo hiciera, pero el hombre miró hacia el ático.

2. Continuar la frase. Podemos continuar la frase lógicamente o recurriendo a operaciones de la escritura como la repetición, multiplicación, oposición, etcétera.

La versión primitiva de una frase de Jean-Jacques Rousseau es la siguiente:

> ¿Dónde ves a Dios, me lo quieres decir? En una piedra que cae, en una hoja que se lleva el viento.

La versión aumentada amplía el inicio de la respuesta empleando la continuación lógica:

¿Dónde ves a Dios, me lo quieres decir? No solamente en los cielos que ruedan, en el astro que nos ilumina, en una piedra que cae, en una hoja que se lleva el viento.

Una nueva versión amplía el interior de la frase y emplea la continuación lógica y la repetición:

¿Dónde ves a Dios, me lo quieres decir? No solamente en los cielos que ruedan, en el astro que nos ilumina, no solamente en mí mismo, sino también en la oveja que pasta, en el pájaro que vuela, en la piedra que cae, en la hoja que se lleva el viento.

Del mismo modo, se pueden amplificar párrafos insertando frases o continuando el párrafo.

54. Si los signos de puntuación no señalan el rumbo

No es que cambie la perspectiva porque coloquemos un punto y aparte. El punto y aparte que cierra un párrafo es una consecuencia del cambio de perspectiva.

Escuchemos a Paul Claudel:

> Al oír las palabras, pienso en su forma, y su forma son también los signos de puntuación.

Son herramientas ineludibles de la revisión y condicionan el estilo.

No es igual la atención y la reacción del lector frente a un texto en el que abunda el punto, que frente a otro constituido básicamente por comas, a uno en el que escasea la puntuación o a otro con mayoría de signos de interrogación.

E incluso, como señalo en el libro *Puntuación para escritores y no escritores*, los signos de puntuación contribuyen a precisar el estilo y las preferencias por uno u otro; provienen en cierto modo de la personalidad del autor.

¿Qué pasa si cambiamos una coma por un punto seguido, o un punto seguido por dos puntos, por ejemplo?

Cambias los signos de puntuación en un relato y se alteran las ideas.

Comprueba si has puntuado de acuerdo con las voces de tu relato.

Con la puntuación podemos inventar variaciones inusuales, crear la diagramación que consideremos más elocuente para nuestro relato.

En suma, el manejo correcto de la puntuación es otro código entre el escritor y el lector, de modo que cuando el lector advierte que están colocados sin criterio, se siente perdido. Entre los fallos: oraciones muy

largas, que lo obligan a un esfuerzo mayor y piden ser reemplazadas por varias oraciones más cortas. Otras muy breves que lo fuerzan a cambiar rápidamente de una a otra y se agota. Por ello, una opción, cuando no se domina todavía el tema, es saber que las oraciones breves, en medio de las largas, agilizan; que las largas, entre las breves, ayudan a reflexionar. Para ello, el punto es nuestro aliado.

Emplear la puntuación con exactitud, según el sentido expresado, es una necesidad que reclama el relato.

Si bien el relato puede perder fuerza debido a una inapropiada división de los párrafos, el párrafo puede perder fuerza debido a una inapropiada división de las oraciones. Se soluciona con la puntuación. *Por ejemplo,* observa cuál de estos párrafos tiene más fuerza o sería más acertado en un relato como el tuyo:

Texto A:

Lo veía como a un enemigo, se creía amenazado e indefenso, lo condujo engañado al cuarto del fondo, salió con sigilo y lo encerró.

Características: La serie de comas permite desarrollar un pensamiento que se completa al final.

Texto B:

Lo veía como a un enemigo... Se creía amenazado e indefenso... Lo condujo engañado al cuarto del fondo... Salió con sigilo... Lo encerró.

Características: Los puntos suspensivos fracturan las ideas, el pensamiento completo. Abren la suposición de que algo más pasó.

Texto C:

Lo veía como a un enemigo. Se creía amenazado e indefenso: lo condujo engañado al cuarto del fondo. Salió con sigilo. Lo encerró.

Características: La serie de puntos marca una serie de pensamientos completos breves.

Un error común es utilizar el punto y aparte aunque la idea no haya acabado. En lugar de separar ideas, separan de modo incorrecto partes de la misma idea.

Otro aporte de Truman Capote:

> Llámelo preciosismo si gusta y mándeme al demonio, pero yo creo que un cuento puede ser arruinado por un ritmo defectuoso en una oración –especialmente al final– o por un error en la división de los párrafos y hasta en la puntuación. Henry James es el maestro del punto y coma. Hemingway es un parrafista de primer orden. Desde el punto de vista del oído, Virginia Woolf nunca escribió una mala oración. No me propongo implicar que practico con éxito lo que predico. Lo intento, eso es todo.

Si colocamos signos en cualquier parte, sin ningún criterio, cuando el lector capta el desorden pierde la seguridad que da un texto bien puntuado.

Evita estos errores con los que me encuentro a menudo:

· Nunca se coloca una coma entre el sujeto y el verbo de una oración.

Es incorrecto:

La casa de mi amigo, tiene cuatro plantas.

Es correcto:

La casa de mi amigo tiene cuatro plantas.

· No se escribe coma entre el verbo y sus complementos si se sigue el orden lógico de la oración (sujeto + verbo + complemento).

Es incorrecto:

Regaré las plantas, cuando ella no me vea.

Es correcto:

Regaré las plantas cuando ella no me vea.

· No se utiliza el punto y aparte si la idea no ha acabado, salvo que tengamos motivos específicos para hacerlo.

Asegúrate de…

Presentar una sola idea por párrafo concluido en punto y aparte, a menos

que se trate de oraciones compuestas.

Observar las secuencias del relato. Después de cada variante en la historia debemos utilizar el punto y aparte.

Diferenciar la utilización del punto y aparte y el punto seguido en el mismo relato.

Detrás del signo de cierre –exclamativo o interrogativo– nunca se pone punto, pero sí coma o punto y coma cuando la frase continúa.

Ejercicio

Completa el siguiente *plan de comprobación:*

Responde a las preguntas teniendo en cuenta la novela, el ensayo, el relato cuya primera versión has acabado.

1. Sintetiza en un promedio de cinco líneas la idea que quieres transmitir o la tesis que quieres defender. ¿Has destacado lo más importante según lo que deseabas «decir»?

.....

2. ¿A qué lector ideal te has dirigido?

.....

3. ¿Cuáles crees que son las preguntas que sugieres o las respuestas que propones?

.....

4. ¿Cuál es el hilo conductor o el eje del conjunto?

.....

5. ¿Cuáles son los detalles esenciales del texto?

.....

6. ¿Qué tono narrativo predomina? ¿Dubitativo?, ¿erótico?, ¿confesional?, ¿crítico?

.....

7. Si hay diálogos, ¿se diferencian las voces de los personajes?, ¿explican lo suficiente?, ¿contribuye lo que manifiestan al avance de la acción?

.....

8. ¿El desarrollo de la acción es armónico?

.....

9. ¿Se potencia el ritmo del relato con los signos de puntuación empleados o podrías cambiarlos por otros? *Por ejemplo,* enumerar una serie de pensamientos distintos separados por punto y seguido y probar con puntos y aparte entre uno y otro.

.....

10. ¿El principio es realmente el mejor principio y el final el mejor final?

.....

55. La presentación

La revisión final corresponde a la edición del texto. Se corrigen los aspectos formales: ortografía, puntuación, concordancias, formato (la configuración de los márgenes, el tipo de letra, los espacios tras los signos de puntuación, si corresponden comillas, negritas, cursivas o subrayados, la separación entre las líneas, los títulos y subtítulos siguiendo un mismo criterio). Y si bien el procesador de textos contiene herramientas de ayuda, conviene imprimirlo, puesto que generalmente se perciben más claramente los errores.

Un texto debe llegar a una editorial en condiciones óptimas. Esto es:

Una fuente fácil de leer como Times New Roman o Arial, en tamaño 12pp.

Sangrado suficiente en la primera línea de cada párrafo.

El texto justificado en ambos márgenes.

Sin salto de líneas entre párrafos, e interlineado de 1,5 o 2.

¿Requisitos para ser publicado?

Una voz propia es el requisito ineludible para ser publicado, pero también lo es sostener esa voz durante toda una trama hasta el final.

Si has revisado, corregido y reescrito tu relato con confianza y tolerancia, y sigues disconforme, puedes hacer lo que cuenta Chateaubriand de su amigo Joubert: cuando leía, cortaba las hojas que le disgustaban, creando de este modo una biblioteca exclusiva para su uso con libros semivacíos, y quédate con lo mejor de tu texto.

De todos modos, si un editor rechaza tu libro, toma el rechazo como un

desafío para mejorarlo y no como un fracaso personal.

Escuchemos a la experimentada Margaret Atwood, que en cierta ocasión, y cuando ya era una escritora conocida, mandó a nombre de un desconocido un relato suyo a una editorial para probarse y se lo rechazaron. Es posible que de allí hayan surgido estas conclusiones suyas (o no):

> Si el comentario sobre lo que escribes es positivo, te alegrará y motivará; si es negativo, te ha de ayudar a mejorar.
>
> Nunca puedes leer tu propio libro con la expectación inocente que tienes con esa primera página deliciosa de un libro nuevo, porque tú la has escrito. Has estado entre bastidores. Has visto cómo los conejos fueron introducidos en el sombrero. Por tanto pregunta a uno o dos amigos lectores para que le echen un vistazo antes de dárselo a nadie del negocio editorial. Este amigo no debe ser alguien con quien tengas una relación romántica, a no ser que quieras romper.

Finalmente, insisto: una vez que encuentras tu sistema, reescribir es un placer. No son pocos los escritores que tras varios libros publicados confiesan que les gusta más reescribir que escribir.

Y agrega Adolfo Bioy Casares:

> *En realidad, publicamos libros para dejar de corregir.*

© Silvia Adela Kohan, 2005

Edición en formato digital: febrero de 2015

© de esta edición: Alba Editorial, S.L.U.
Baixada de Sant Miquel, 1 bajos
08002 Barcelona

Diseño de la cubierta: Alba Editorial, S.L.U.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-9065-122-3

Depósito legal: B-12.909-15

Conversión a formato digital: Abogal

www.albaeditorial.es

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 ha emprendido una labor de recuperación de literatura clásica (Alba Clásica y Maior), así como de ensayo histórico, literario y memorísticos (Colección Trayectos). Asimismo, merece una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y la colección Fuera de Campo conocida por la publicación de textos de formación cinematográfica y literaria en todos sus ámbitos. También destacan sus originales y vistosos libros de cocina, así como sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, 2010. En 2012 ha incorporado a su catálogo dos nuevas colecciones, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros de los siglos XIX y XIX).

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, s.l.u. Baixada de Sant Miquel, 1 bajos 08002. Barcelona

T. 93 415 29 29 F. 93 415 74 93

info@albaeditorial.es